Carmen Dolores Carrillo Juárez
Marco Ángel Lara (Coords.)

Traducción y tradición literaria



ANTHROPOS

TRADUCCIÓN Y TRADICIÓN LITERARIA

AUTORES, TEXTOS Y TEMAS

LITERATURA

40



siglo xxi editores, méxico
CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310 MÉXICO, DF
www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina
GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

anthropos editorial
LEPANT 241-243, 08013 BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

Carmen Dolores Carrillo Juárez
Marco Ángel Lara (Coords.)

TRADUCCIÓN Y TRADICIÓN LITERARIA

Prólogo de Carmen Dolores Carrillo Juárez

Gerardo Argüelles Fernández
Carmen Dolores Carrillo Juárez
Iwona Kasperska
Daniel Santillana García
Víctor Grovas Hajj
José María Micó
Joanna Studzińska





TRADUCCIÓN y tradición literaria / Carmen Dolores Carrillo Juárez, Marco Ángel Lara, coordinadores ; prólogo de Carmen Dolores Carrillo Juárez. — Barcelona : Anthropos Editorial ; Querétaro (México) : Universidad Autónoma de Querétaro, 2015
127 p. ; 21 cm. (Autores, Textos y Temas. Literatura ; 40)

Bibliografías
ISBN 978-84-16421-18-3

1. Literatura: historia y crítica 2. Estudios literarios 3. Traducción e interpretación I. Carrillo Juárez, Carmen Dolores, coord. y pról. II. Ángel Lara, Marco, coord. III. Universidad Autónoma de Querétaro (México) IV. Colección

Portada: *La Virgen del canónigo Van der Paele* (detalle), obra de Jan van Eyck, 1436

La publicación de este libro se financió con recursos del PIFI 2013.

Primera edición: 2015

Edita: Anthropos Editorial. Barcelona
www.anthropos-editorial.com
En coedición con la Universidad Autónoma de Querétaro (México)
ISBN: 978-84-16421-18-3
Depósito legal: B. 27.619-2015
Diseño de cubierta: Javier Delgado Serrano
Diseño, realización y coordinación: Anthropos Editorial (Nariño, S.L.), Barcelona. Tel.: (+34) 936 972 296
Impresión: Lavel Industria Gráfica, S.A., Madrid

Impreso en España - *Printed in Spain*

PRÓLOGO

No obstante las declaraciones teóricas de la imposibilidad de la traducción, ésta se lleva a cabo y se realiza no sólo en el plano denotativo de documentos en prosa sino también en el plano literario. El traductor cuenta con el idioma de llegada y sus posibilidades formales para captar las connotaciones que se expresan en diálogos, narraciones y poemas. En ocasiones las formas están dadas y otras, hay que crearlas. A veces existen las palabras con el significado o el sentido que se requiere y otras, hay que generarlo.

¿Se puede traducir sin interpretar? En el caso de la traducción literaria las palabras deben insinuar más porque en el texto original no son un diálogo ordinario o un paisaje, están allí puestos por el escritor para apoyar, sugerir o expresar. Y es en la interpretación donde se supone que radica la traición.

Ricœur discurre sobre la traducción e interpretación.[1] Habla del deseo/sospecha que siempre hay en una traducción, a saber, el deseo de que sea fiel y la sospecha de la traición. En una primera incursión revisa la idea de que sí pueda haber una traducción perfecta —y aquí recuerda a Walter Benjamin y la idea de una espera mesiánica de lograr un lenguaje puro—; en una segunda, mesurada y realista, Ricœur habla entonces de la aceptación de una ganancia con pérdidas en la traducción por la diferencia insuperable de lo propio y lo ajeno,

> [...] se puede traducir de otra manera, sin esperanza de colmar la brecha entre equivalencia y adecuación total. Hospitalidad lin-

1. Paul Ricœur, *Sobre la traducción*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

> güística pues, donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero.[2]

Resalta el asunto ético que se juega en el dilema fidelidad/traición. Ante esto, propone practicar la *hospitalidad lingüística*. En esto reside la opción de la traducción de crear una versión del texto sin pretender agotar todo aquello que es capaz de sugerir el original.

La llamada traducción poética supone el análisis, comprensión e interpretación por parte del poeta traductor en el que hay una adecuación a la lengua receptora y a la época, conservando los valores semánticos del original. Es una forma de creación en la que se diluye el límite entre lo ajeno y lo propio, en la que lo original vuelve a su inicio colectivo: lengua y tradición. Este es el aspecto que interesa en los ensayos compilados en este libro.

Si no hubiera la forma literaria que se va a traducir en el idioma de llegada, pues habría que crearla o darle una que ya existe en éste. Punto en el que la traducción muestra su carácter creativo. Se puede ejemplificar con la traducción de poesía de Nezahualcóyotl llevada a cabo por Fernando de Alva Ixtlixóchitl en «liras frayluisinas», como describe José Emilio Pacheco.[3] Y este es el punto fundamental de los trabajos aquí compilados: mostrar cómo se relaciona de manera concreta la traducción y una tradición literaria, a veces especificada en un autor en concreto, y otras revisada desde la abstracción teórica.

Eso que llamamos tradición literaria, que realmente son tradiciones literarias, supone una recepción por parte de otro escritor considerado en una acepción estricta como lector creador. Un escritor lee a otro y lo sigue, lo cuestiona, lo parodia, lo homenajea. Hay que decirlo con claridad, cuando se habla de una tradición no se hace referencia a una manera fija de crear, sino de una forma en la que se reconocen algunas características y en la que se pueden observar cambios. Es decir, la tradición implica en sí misma cambios llevados a cabo por los escritores que en ella se inscriben. Algo toman de los anteriores, algo

---

2. Paul Ricœur, *op. cit.,* p. 28.
3. José Emilio Pacheco, *Aproximaciones*, Penélope, México, 1984, p. 8.

critican de éstos, desechan y algo aportan o definen. De esta manera, la tradición en su interior entraña un diálogo de formas y temas. La forma literaria codifica, ella misma ya está cargada de sentido.

La tradición se nutre de la originalidad que es incorporada a ella, los nuevos escritores la reciben y ellos, a su vez, al recibirla la continúan aunque incorporando cambios o novedades.[4] Lejos de suponerla estática, hay que reconocer el movimiento que caracteriza la tradición. Lo que sucede es que se suele privilegiar la individualidad de un escritor y, entonces, lo que se enfatiza es la originalidad, se deslíen las relaciones con textos anteriores y se aprecian como textos aislados. Por ello, para este aspecto se debe considerar la explicación de Martin Heidegger acerca de que la obra de arte no es completa por sí misma, sino que se integra al mundo que la rodea. La comprensión es radicalmente histórica.

Heidegger plantea la idea del origen como el replanteamiento histórico de la contemplación de la verdad en la obra.[5] Entiende por verdad la desocultación del ente. En este trabajo no se busca realizar una reflexión ontológica, pero sí observar la importancia de la relación entre traducción, permanencia y enriquecimiento de la tradición literaria.

La traducción realiza una comprensión histórica al recibir el texto original en un estado de la lengua de llegada y esto mismo la fecha y la vuelve caduca. George Steiner escribió:

> Las obras maestras de traducción domestican el original extranjero, sustituyendo la distancia geográfica y lingüística por una distancia distinta, más sutil e interiorizada, y que se ubica en el tiempo [2001, 354].

El lenguaje poético contiene una potencia creadora de sentidos. Esto permite entender que la traducción implica una recepción desde una época, desde un horizonte histórico que se cruza con el de la poesía.

---

4. Pensemos en los epigramas de Catulo que inspiraron a los poetas traductores Ernesto Cardenal, José Emilio Pacheco, Eduardo Lizalde, Alí Calderón, por mencionar a algunos.

5. Martín Heidegger, *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, FCE, México, 2002 [1ª ed. en español 1958].

Tradición

No es sólo en la persistencia de lo mismo donde está la fuerza de la tradición, sino en la incorporación de los cambios surgidos del diálogo con lo anterior. Tradición no es inmovilidad. Además de la reproducción de ciertas características, se conforma de metamorfosis que incorpora en una forma sustancial modificaciones que no la aniquilan. En el «Escolio a Jorge Manrique»[6] se metaforiza:

> *La mar* no *es el morir*
> sino la eterna
> circulación de las transformaciones.

La tradición no se conforma de una serie de obras o autores inscritos en un canon atemporal como algo petrificado en el pasado a lo que se le debe idolatría. La tradición literaria está viva, en ocasiones en vida latente, esperando el momento en que un lector y/o un escritor la continúe. La tradición es, entonces, portadora de temas y formas que posibilitan lo original y pone en relación a los escritores. Como herencia posibilita la innovación, no la niega. Herencia e innovación se constituyen en elementos fundamentales y complementarios del movimiento de la literatura. La literatura en una lengua o de una nacionalidad o cultura puede crecer a partir de la incorporación de elementos de otras tradiciones por el efecto de la traducción.

El papel que la traducción juega en la literatura es fundamental para extender el conocimiento y propiciar la influencia fecunda entre tradiciones literarias de idiomas y nacionalidades diferentes. Para dar cuenta de varios ejemplos, se decidió invitar a traductores y especialistas en teoría e historia literaria relacionada con este tema.

Los trabajos que hacen un acercamiento a alguna tradición y revisan cómo se fortalecen con la traducción son los de Carmen Dolores Carrillo Juárez, Daniel Santillana García y Víctor Grovas Hajj. En «Un acercamiento a la poesía de Czeslaw Milosz por medio de las *aproximaciones* de José Emilio Pacheco», se da ofre-

---

6. José Emilio Pacheco (2000), *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, en la compilación de *Tarde o temprano (1958-2000)*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 82.

ce un horizonte cultural del poeta polaco y generalidades de sus etapas poéticas para después revisar cómo José Emilio Pacheco emprende algunas traducciones de Milosz y las razones que lo mueven. En cuanto a «Paráfrasis de una mujer amorosa de Ihara Saikaku», Daniel Santillana García expone el pensamiento y sentimiento japonés representado en la *Vida de una mujer amorosa*, novela del siglo XVII. Víctor Grovas Hajj en su ensayo «Traducción, tradición, recepción, y alteridad en *La ida de Quetzalcóatl*: hacia una lectura contemporánea de un texto paradigmático del teatro prehispánico mexicano» analiza el drama desde la perspectiva de la alteridad como parte de la mitificación de la relación entre Cortés y Moctezuma y lo explora desde la tradición de obras que antagonizan a Quetzalcóatl y a Tezcatlipoca.

Iwona Kasperska se interesa en discurrir acerca de cómo las ideologías constituyen el principal criterio de la producción literaria, entendida ésta como proceso que abarca tanto la creación propiamente dicha como las políticas editoriales en «Ideologías en la traducción: identidad, canon y autocensura». Gerardo Argüelles, reflexiona sobre el tema en el plano de la abstracción teórica en «¿Cómo leer a Ingarden? La teoría literaria de Roman Ingarden y el problema de su traducción al español», y contribuye con un trabajo previo de reflexión sobre la traducción del idioma alemán y el quehacer filológico que envuelve necesariamente esta empresa.

José María Micó colabora con una traducción de un canto de la *Divina comedia* y enriquece este libro con su traducción de un clásico con el que, a decir de él mismo, se tiene «la necesidad de ser reiterada e incansablemente traducido».

Por su parte, Joanna Studzińska revisa el concepto de *huella fraseológica*, ideado para el análisis semántico de lo fraseológico del texto poético y su traducción en «La huella fraseológica en la traducción de la poesía» y la examina en la posibilidad de generar matices que condicionan lecturas del poema.

Con estos trabajos realizados por investigadores de la Universidad de Querétaro, Universidad Adam Mickiewicz, Universidad del Claustro de Sor Juana y Universitat Pompeu Fabra se espera contribuir a la reflexión y el aprecio de la relación entre traducción y tradición literaria.

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ

UN ACERCAMIENTO A LA POESÍA DE CZESLAW MILOSZ POR MEDIO DE LAS *APROXIMACIONES* DE JOSÉ EMILIO PACHECO

Carmen Dolores Carrillo Juárez
Universidad Autónoma de Querétaro

Pacheco y la traducción poética

El trabajo de traducción de José Emilio Pacheco, poeta y ensayista mexicano, es una veta muy rica de investigación que ha sido poco explorada. Como parte de una investigación sobre su traducción poética de tradiciones que eran lejanas o extrañas al lector mexicano en los años ochenta, se pretende analizar sus aproximaciones a algunos poemas de Czeslaw Milosz, poeta lituano-polaco, y cotejarlas con las traducciones al inglés que Milosz publicó de su propia poesía. A la luz de la lejanía y la ignorancia que se tenía de una tradición, tan marginal podía parecer para un lector mexicano de los años ochenta la poesía escrita por poetisas japonesas o la poesía indígena norteamericana como la poesía de Czeslaw Milosz, galardonado con el Premio Nobel.

La finalidad de este proyecto es llevar a cabo una investigación acerca de las aproximaciones de Milosz y la tradición poética polaca para conformar el horizonte necesario para el análisis y la reflexión sobre el trabajo de Pacheco como creador-traductor a una tradición poética extraña a la cultura o poesía mexicana. La hermenéutica y la teoría de la recepción proporcionan el marco conceptual necesario para observar la importancia que la investigación quiere dar a la traducción de estos poemas como el enriquecimiento literario expansivo que implica una apertura de lindes y apropiación de posibilidades poéticas.

José Emilio Pacheco llevó a cabo como poeta una labor de traductor, es decir, emprendió sus traducciones como un intento

creativo que diera como resultado un poema en español, surgido o inspirado en un poema que originalmente fue compuesto en otro idioma. Solía complementar ese ejercicio poético con algo del contexto histórico cultural al que el autor original pertenecía. De esta manera, conjuntó su trabajo de poeta traductor al de difusión cultural que solía hacer en sus columnas publicadas en la sección de «Inventario»[1] o en la de «Reloj de Arena».[2]

Si se considera que traducir «es trasplantar entidades escritas a otro tiempo y otro espacio», como afirma Marco Antonio Montes de Oca (1974: 7), entonces se puede entender que la traducción viene cargada. Es decir, que cuando el poeta traductor se afana en su labor no sólo busca un intercambio de sinónimos literales, como si tal cosa fuera posible, sino que en primer lugar fuerza al idioma de llegada a generar las posibilidades formales para lograr una versión cercana al original y, en segundo, requiere conocer el horizonte literario y cultural en el que fue compuesto para poder interpretar y captar el sentido que late en el poema. Para emprender la traducción no le basta el diccionario.

Este trabajo se propone crear el horizonte adecuado para acercarse a la poesía de Czeslaw Milosz y observar el trabajo de traducción emprendido por el poeta mexicano para apreciar toda la riqueza que contiene el gesto mismo de ocuparse de una tradición poética que era desconocida para los lectores mexicanos de los años ochenta y que, hoy por hoy, es un poco más cercana.

Poesía polaca contemporánea y Czeslaw Milosz

La poesía polaca contemporánea comienza a conocerse durante la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos y Europa occidental gracias a la traducción al inglés llevada a cabo por Czeslaw Milosz, poeta lituano polaco, que llegó a vivir a Estados

---

1. Inicialmente fue una sección de «Diorama de la Cultura», suplemento semanal del periódico *Excélsior*, y a partir de 1976 fue una sección de la revista semanal *Proceso*.

2. Es el nombre que le dieron a la sección para sus colaboraciones en «La cultura en México» del suplemento *Siempre!* (1963), a sus dos colaboraciones en la revista *México en el Arte* (1984 y 1985) y a la correspondiente a sus colaboraciones ocasionales en la revista cultural *Letras Libres*.

Unidos a partir de 1960. Milosz conformó una antología con traducciones suyas para difundir la poesía escrita por sus coetáneos polacos, como Wislawa Szymborska y Zbigniew Herbert, incluyendo sus propios poemas. De manera que él mismo comenzó presentándose en el mundo de habla inglesa como traductor y editor con *Polish Postwar Poetry*, que aparece por primera vez en 1965.

Czeslaw Milosz suele ser presentado como un poeta comprometido y desde ese cariz es que fue premiado y leído. En los datos que se ponderan de manera resumida en la página de los Premios Nobel se dice que es: «who with uncompromising clear-sightedness voices man's exposed condition in a world of severe conflicts» (Nobelprize). De hecho, las circunstancias geográfica, social e histórica de su lugar de nacimiento, la de su familia y la de su país en el siglo XX lo colocan en situaciones conflictivas.

Nació en Lituania en 1911, territorio que sufrió dificultades para definirse como parte de un reino o de un país a lo largo de su historia porque hubo épocas en las fue parte de Polonia, de Rusia o de Alemania. Lituania formó parte de Polonia desde el siglo XIV hasta el siglo XVIII en el que comenzaron los vaivenes, a saber, fue incorporada a la Rusia de Catalina II hasta 1918, año en que Lituania declaró su independencia; no obstante, en 1922 Polonia se volvió a adueñar de ella. En 1939, cuando la URSS invadió Polonia, el destino de Lituania fue definido por el Pacto Molotov-Ribbentrop (alemán-soviético de no agresión), de acuerdo con el cual Finlandia, Estonia, Letonia, Lituania, Polonia y Rumanía se dividieron entre los alemanes y los soviéticos. Inicialmente, Lituania fue asignada a la esfera alemana, pero cuando se negó a aliarse con la Alemania nazi en el ataque a Polonia, fue transferida a los soviéticos en otro pacto secreto de ese mismo año.

La situación de inestabilidad política de Lituania y de Europa es el contexto de la generación de poetas polacos a la que pertenece Milosz y que presenta en su antología *Polish Postwar Poetry*. Tradujo al inglés ciento veinticinco poemas de veinticinco poetas polacos para dar presencia a su literatura en la cual él se inscribía. En una conferencia que dictó en 1989 en la Universidad Jagielloński de Cracovia, Milosz comentó «La antología que publiqué en 1965, *Postwar Polish Poetry* fue claramente el resultado de una selección según mis propios criterios, pero fue

muy bien recibida y, si me está permitido decirlo, tuvo una enorme influencia en toda la joven poesía norteamericana. Esto me reafirmó en el hecho de que mis criterios eran acertados» (Farré, 2010). Seamus Heaney, poeta y catedrático irlandés, explica que «la memoria cultural, viene a decir la obra de Milosz, es necesaria para la dignidad y la supervivencias humanas» (Heaney, 2002).

De hecho, los poetas seleccionados dan continuidad a la generación previa de los poetas del grupo Skamander que estaba convencido del «valor de la cultura comprendida como una tradición ininterrumpida» (Sprusinski, 2007: 114). Cada uno de los poetas que elige Milosz en su antología expresará su propia actitud y entendimiento de los hechos, sus propias respuestas frente a la cultura y la poesía. Ninguno de ellos creería en la sentencia de Teodoro Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Milosz tiene la convicción de que se puede tener una firmeza moral frente a los sucesos y que la poesía da testimonio de esos momentos.

No obstante lo anteriormente dicho, Milosz le preocupaba que se le considerara como un poeta comprometido en un sentido simple. Y así expresa en una entrevista llevada a cabo en 1983:

> En este instante, cuando me rodea un aura de poeta comprometido que ha escrito poemas antinazis, esto me convierte en un poeta luchador... Realmente no sé cómo arreglármelas con estas preguntas. Su concepto de lo que es el compromiso político es muy ingenuo [Fiut, 1984: 18].

E incluso rechazaba la idea de ser visto por la fidelidad a sus principios morales. Con cierta ironía se preguntaba «¿Hasta qué punto las circunstancias imponen sencillamente ciertas posturas éticas?» (Fiut, 1984: 20). Milosz insistía en aclarar que no tuvo una actitud de mártir o de sufriente emigrante. Se revela en sus entrevistas y en su libro *Abecedario. Diccionario de una vida* (2003) un afán por aclarar que, de alguna manera, las circunstancias le dieron la ocasión para mostrar una preocupación ética por un lado y, por otro, para trazar una trayectoria *triunfadora*.

En la entrada marcada como *dinero* en su *Abecedario* escribe que el destino lo convertía «una y otra vez en un hombre privile-

giado» (Abecedario, 108). Primero, porque nació en un familia que poseía tierras fértiles por el lado materno y después porque se pudo colocar en puestos o situaciones laborales que le permitieron contar con salarios buenos. En una actitud de honestidad, revela:

> La vergüenza que me producía el hecho de proceder de una familia que había vivido durante generaciones del trabajo del pueblo (y que había desempeñado el papel del agente polinizador de las clases populares) me empujó hacia la izquierda y así, en el año 1945, en gran parte por mi color —si no rojo, al menos rosa— me encontré entre la nueva elite que emergía entonces [Milosz, 2003: 108].

Milosz juzga que si, por un lado, su carrera de diplomático lo mantenía vinculado a los problemas por los que pasaba Polonia —en esos momentos estaba en manos de Stalin—; por otro, le daba un ambiente de privilegio en el consulado polaco de Nueva York. En la medida en que la «Nueva Fe», como llamaban a la ideología comunista, fue ganándose a sus amigos, él fue abandonando sus anteriores creencias filosóficas. Sintió que el exilio lo hundió en la esterilidad y la inacción (cf. Milosz, 1981: 23).

El idioma polaco y la poesía

Fue porque en casa se hablaba polaco que Milosz lo aprendió y lo tomó como su idioma materno en lugar del lituano. Así el polaco fue su idioma fundamental para comprender el mundo y escribir poesía. «El idioma es mi madre, de forma literal y metafórica. Con seguridad es también mi casa, con la que vago por todo el mundo. Es extraño, porque excepto durante periodos cortos, no he estado inmerso en el ambiente polacohablante» (Milosz, 2003: 241).

Milosz sabía varios idiomas, pero es en el polaco donde encuentra los sonidos y las figuras necesarias para expresar lo que quiere decir. Y como toda literatura se nutre de literatura, su idioma encierra ya las huellas de lecturas amadas y admiradas, de una tradición tanto de escritores polacos como de libros traducidos y leídos en polaco, por ello comenta:

> Fui el hablante de un país ideal, que existía más en el tiempo que en el espacio. Lo formaban las viejas traducciones de la Biblia, las canciones de la iglesia, Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz, la poesía contemporánea [...]
>
> Escribir en polaco, independientemente del lugar donde se viva, supone participar dentro de una obra colectiva que crece a lo largo de las generaciones [Milosz, 2003: 242, 243].

En 1957 ya había escrito sobre la importancia que tiene para él su lengua materna (Milosz, 1981: 22). El inconveniente de crear en polaco consiste en restringir el número de lectores. Como ya se adelantó al comienzo, eso lo llevó a autotraducirse al inglés, que manejaba bien no sólo porque estuviera viviendo en Estados Unidos en los sesenta, sino porque era un lector asiduo y conocedor de la poesía norteamericana desde un par de décadas atrás,[3] aunque en la década de los cuarenta eso fue apreciado por sus compañeros como un esnobismo. Había preparado una antología de poesía norteamericana e inglesa en 1942 para publicarla en Cracovia, pero no fue posible dada la situación de guerra de aquellos años. De manera que Milosz conocía muy bien la poesía en lengua inglesa desde fines de la segunda guerra mundial.

Cuando llegó a la Universidad de California en Berkeley como profesor de literaturas eslavas, la inclusión de la poesía polaca en sus clases tuvo una gran acogida entre sus alumnos. En sus primeras clases incluyó un seminario de traducción de poesía rusa y polaca (Rosenthal, 2011: 222). Él mismo estaba propiciando el ambiente necesario para una buena recepción de su antología de traducciones de poesía polaca. *Postwar Polish Poetry* dio a conocer, entre tantos otros poetas de primera línea, a Zbigniew Herbert y a Wislawa Szymborska. Esta antología en especial cumplió con el cometido de dar presencia en la cultura norteamericana a los poetas polacos y de influir en los jóvenes poetas de esa década. Al respecto, Mira Rosenthal escribe:

> The awakening of Anglophone readers to Polish poetry during the 1976s and 1970s was intimately tied to its particular social

---

3. Milosz comenzó a estudiar inglés leyendo a Shakespeare, William Blake y T.E. Eliot, según se consigna en la nota sobre la traducción que se añade a la edición de *Selected and Last Poems 1931-2004*.

> function, that is, to the picture is provided of the poet's role in society. The canon of postwar Polish poetry in English translation that Miłosz helped to form became a model of political engagement for American writers [2011: 222].

Así que la antología de Milosz no sólo permitió acercarse a la tradición cultural polaca sino también dejó ver su punto de vista sobre la poesía y en muchos casos marcó la forma como se leería a poetas allí presentados, de acuerdo con Rosenthal (2011: 224).

El poeta fue entendido como un dador de conciencia, un sujeto íntegro que difunde la identidad nacional, lo que coincidió con el discurso de los jóvenes poetas norteamericanos que estaban en contra de la actitud de conformidad social de los años cincuenta. *Postwar Polish Poetry* les brindó otro ejemplo, otra actitud

> In his 1966 essay «Point of View, or on the So-Called Second Vanguard», Miłosz elaborates on his view of the poet's role in society. He defines the image of the poet in Polish culture as intrinsically tied to Romanticism and the experience of Poland's partitions, when the German and Russian languages were imposed.

En ulteriores ediciones *Postwar Polish Poetry* incluirá otros nombres. En su tercera edición (1980), Milosz advierte en el prefacio que incluye ahora poemas relacionados con el movimiento social-antiburocrático llamado Solidaridad y, además, algunas traducciones realizadas por otros.

Etapas poéticas de Milosz y su sitio en la poesía polaca

Después de una época modernista en que el «canon poético se sostenía por la fuerza de la rima y la sugestividad del ritmo, y éste se contentaba con una trama claramente sencilla» (Sprusinski, 2007: 111), se conformó el grupo *Skamander*[4] cuya obra se caracteriza por su optimismo y vitalidad y por introducir el

4. Toma su nombre de la publicación mensual en que colaboraban. *Skamander* circuló en Varsovia de 1920 a 1928 y de 1935 a 1939.

paisaje urbano cotidiano y el hombre de la calle como parte de la temática poética. Según aprecia Sprusinski, ese grupo mantuvo el diálogo con toda la tradición polaca que se remontaba a sus orígenes renacentistas. Después llegó la vanguardia a la poesía polaca y, ante la situación mundial, siguió el grupo de los «catastrofistas», en el que se destaca Czeslaw Milosz que edita antes de la guerra *Poema sobre el tiempo congelado* y *Tres inviernos*. Su actividad dentro del grupo poético *Zagary* («Antorchas») es considerada «como una de las expresiones más interesantes de la así llamada segunda vanguardia polaca» (Stawicka-Muñoz, 1983: 292).

En esta primera etapa, la poesía de Milosz se caracteriza por la sensibilidad idílica, pero ese equilibrio se pierde ante la amenaza de la guerra. En este momento, revisa con fervor a Jacques Maritain, filósofo francés neotomista, muy leído en círculos polacos[5] y se ve influido por la idea del humanismo integrador de Maritain que da un sesgo fundamental al resto de la poesía de Milosz, según aprecia Bárbara Stawicka, y de aquí «la necesidad de concebir el arte de escribir como un acto moral» (Stawicka, 1983: 293). Esto explica su lejanía con «la poesía pura». Xavier Farré explica en su prólogo a la antología *Tierra inalcanzable* el reto que supone para Milosz la revelación de la realidad como una epifanía (Milosz, 2011: 26). Ante la inminencia de la guerra, la historia es percibida como algo confuso y amenazador que el poeta debe descifrar y captar el sentido profundo de la realidad.

> Milosz busca una divinidad y se pregunta por ésta en un mundo real donde el hombre inflinge dolor al hombre, donde hay que mantenerse fiel a un esquema de valores, a una jerarquía de carácter ético para hacer frente a la destrucción, a la aniquilación no sólo física, como bien se ha demostrado, sino especialmente moral [Milosz, 2011: 28].

Una vez que se lleva a cabo la invasión alemana y comienza la Segunda Guerra Mundial, la literatura polaca toma un fuerte acento existencial, tan evidente en las principales novelas con-

5. En 1942 Milosz tradujo el ensayo de Maritain *A travers le desastre* en el que se hablaba en contra de la colaboración con el fascismo (Zych, 2011: 6).

temporáneas polacas (Muñoz, 2007: 18). En el caso de la poesía de Milosz, después del poemario *Salvación*, publicado en 1945, se inicia una época de poesía social en la que recurre a la ironía para la denuncia. En 1960 comienza otro cambio en su poesía a partir de su llegada a California, según observa Farré. Se incluye el tema de la desposesión de la lengua y se define el uso de multiplicidad de voces líricas. En 1970, *Desde donde sale el sol hasta donde se pone* define el tema metafísico-religioso como uno de sus principales ejes.

En la poesía de Milosz el exilio físico se torna un reflejo del destierro metafísico o religioso de la humanidad.[6] No es sólo que el siglo XX sea el siglo del exilio, como afirmó Milosz en el discurso de recepción del Premio Nobel, sino que la condición humana está signada por las tensiones y las pasiones que genera la diáspora. Por esto, Joseph Brodsky compara a Milosz con Job, personaje bíblico sometido siempre a pruebas.[7]

Si bien la poesía de Milosz aspira al testimonio, el poeta polaco rechazaba que se le ubicara como «el poeta de la diáspora» con un aura romántica. Milosz prefería, según la entrevista ya mencionada, que se le viera como «un poeta pensante» (Fiut, 1984: 24), aunque para cuestiones de promoción se le suele presentar de la otra manera.

Después de todo lo expuesto, se colige que para Milosz las propias circunstancias trazan una y otra vez las coordenadas desde las cuales un poeta debe reflexionar. Para él, la poesía se vuelve el trabajo de la conciencia del poeta sobre él mismo y el mundo. En el caso de Milosz, explica Michal Sprusinski en su introducción, tiene «una notable aversión por poesía concebida como lengua sagrada. Su fe está en la poesía en tanto que lengua humana, que existe únicamente en la dimensión histórica y antropológica» (2007: 119).

---

6. Discurso de presentación de Milosz en la Ceremonia de Recepción del Premio Nobel «Nobelprize.org». Nobelprize.org 10 junio 2013. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1980/presentation-speech.html

7. Pacheco cita las palabras de Brodsky en la nota al autor: «El único paralelo concebible es con los personajes bíblicos, sobre todo con Job». *Aproximaciones, op. cit.*, p. 176.

Pacheco y la difusión de la poesía de Milosz

Llega el momento de revisar las implicaciones de la traducción poética en general y en particular de la autotraducción de Milosz y de la traducción de Pacheco. Sabedor de que el polaco es una lengua que pocos hablan y de muy difícil traducción, Milosz tradujo sus propios poemas al inglés. Sin embargo, la autotraducción no salva el escollo de la fidelidad entre el poema original y la versión como si la dificultad no estuviera en las características fonéticas y semánticas de cada lengua, en la imposibilidad de la sinonimia total entre idiomas. Hay que recordar que las palabras en un poema están allí no sólo por su significado conceptual sino también fónico y rítmico que a veces es más evidente y otras, menos, y en las posibilidades de connotar. El hecho de que la traducción sea llevada a cabo por el poeta autor no garantiza que la versión sea fiel e idéntica, el reto de una traducción persiste: sacar el poema del aguamadre de su lengua original y hacerlo respirar como poema en otra lengua, como describía Pacheco. Milosz aclaró sobre sus autotraducciones que el «hecho es que no todos mis poemas pueden ser traducidos a una lengua extranjera; por ejemplo, los que llevan métrica y rima son casi intraducibles» (Fiut, 1984: 18). No obstante, el polaco tradujo gran parte de su poesía y parte de la de sus coetáneos.

José Emilio Pacheco interesado como siempre en la literatura, hace coincidir su labor de investigador con su trabajo poético y su labor de poeta traductor, y publica la traducción de tres poemas de Milosz en un artículo en 1980 (Pacheco, 1980) en su conocida sección «Inventario», a saber, «El rey Popiel», «La huida» y «Un pobre cristiano observa el gheto», a los que se añadirán «Encuentro» y «Lecturas» en la compilación de traducciones del poeta mexicano que se publica como *Aproximaciones* (Pacheco, 1984: 93-98). El año de 1980 es el mismo en el que Czeslaw Milosz recibe el Premio Nobel. Para ese momento, hay que decirlo, su nombre es desconocido en México.

En su afán por propiciar un acercamiento a este gran poeta, que es probable que haya leído por recomendación de Kenneth Rexroth y quizás conocido,[8] ya que este traductor norteamericano

8. Pacheco escribe en su nota introductoria que gran «parte de este libro está hecho a la sombra edificante de Kenneth Rexroth en tres estancias consecutivas en Berkeley (1980, 81 y 83)» (Pacheco, 1984: 8).

era amigo entrañable de Milosz,[9] Pacheco le dedica un artículo al entonces recién galardonado poeta. El título es un llamado de atención porque el nombre de Milosz no decía nada para los lectores mexicanos por ese entonces: «Czeslaw Milosz: Premio Nobel de Literatura 1980». Pacheco antecede la traducción de los tres poemas con una explicación sobre la situación entonces actual de Polonia que luchaba por una democracia socialista y hace una breve reflexión sobre los «misterios de Estocolmo» para dar el premio a alguien en su calidad de poeta cuando antes parecía que la poesía no era tan importante como la novela y sin embargo:

> En los últimos seis años cuatro poetas han recibido el Nobel (Montale, Aleixandre, Elytis, Milosz) contra sólo dos novelistas (Bellow, Singer). Hace una década la poesía era vista como una antigualla condenada a la desaparición. Hoy asistimos a un asombroso revival poético en dondequiera [Pacheco, 1980: 46].

Pacheco advierte en su artículo la dificultad de decidir a qué país le corresponde el Nobel, puesto que Milosz, como se comentó antes, nació en Lituania propiamente hablando y para ese momento está nacionalizado como estadounidense y, no obstante, sigue escribiendo en polaco. Menciona después el número monográfico de la revista *La Palabra y el Hombre* de la Universidad Veracruzana,[10] para dar crédito a la fuente de donde toma algunos datos de trayectoria y obras de Milosz. A continuación se muestran las versiones de los poemas y al final, en un renglón vertical, aclara que recurre para sus versiones a las autotraducciones en inglés.

Llegados a este punto y para poder continuar es importante problematizar esto que aquí apenas se nota: la posible implicación de traducir de otra traducción. Es importante considerar que aunque la primera traducción esté hecha por Milosz no se borran las preguntas sobre el valor poético, la originalidad y la autoría de

---

9.Milosz consigna la entrada «Rexroth» en su *Abecedario* y allí comenta que este poeta fue profesor de la Universidad de California en Santa Bárbara y le da el crédito por el prefacio a *Selected Poems* en 1973.

10. De hecho este número dedicado a la literatura polaca *La Palabra y el Hombre* (20, 1976) es el que aquí se ha usado como fuente, impreso como libro en la colección de Los Cuadernos de *La Palabra* y publicado en el 2007 como *Antología de narrativa y poesía polacas* con las introducciones a cada sección de Mario Muñoz y Michal Sprusinski.

la labor de traducción poética. Para llegar a algunas observaciones, se propone a continuación presentar una revisión formal del original y de las traducciones de Milosz como de Pacheco.

Pacheco no vuelve a traducir al poeta polaco sino hasta febrero de 1990.[11] Ahora con una presentación muy breve y subraya que «Czeslaw Milosz y Zbigniew Herbert desde hace mucho se convirtieron, sin pretensión alguna de serlo, en la conciencia lírica y reflexiva de Polonia» (Pacheco, 1990: 52), es decir, ahora sí, diez años después, da por sentada la fama que acompaña a ambos poetas. Pacheco presenta en este artículo dos versiones o aproximaciones suyas de «Lo que era grande» y «Ars poetica», aquí sin el signo de interrogación que aparece en los poemas en polaco e inglés de Milosz.

Entre versiones

Si bien resulta complicado hablar de la traducción y consabidamente se insiste en que se pierde el trabajo poético cuando se lleva a cabo, es interesante analizar, con un criterio práctico, qué se pierde en una traducción de traducción como la que lleva a cabo Pacheco. Dado que ya me he ocupado de su trabajo de traducción como intertextualidad en el que lo que busca es lograr un poema análogo que tenga la calidad de poema en el idioma de llegada, aquí sólo asumo esto como algo desarrollado (véase Carrillo, 2009). Elegí el poema «Ars poetica?», uno de los más citados de Milosz, para observar la idea de poesía que tiene el polaco y revisar si hay diferencias radicales entre sus propias versiones[12] y, después, poder cotejar el resultado con la versión que ofrece Pacheco.

---

11. Aunque tres años antes, Pacheco también publicó en «Inventario» su traducción de un poema de Wislawa Szymborska y dos de Zbigniew Herbert junto con poemas de otros en «Poesía de todos para todos»(1987); después publica otros cinco poemas de Herbert en el número 542 y otros cinco del mismo poeta en el número 597. Es hasta 1990 que aparecen dos aproximaciones más a la poesía de Milosz. Volverá a ocuparse de los poetas polacos en 1996, que es cuando se anuncia el Premio Nobel para Szymborska.

12. Para llevar a cabo este cotejo se contó con el generoso apoyo de la Dra. Iwona Kasperska, investigadora y traductora de literatura de la Universidad Adam Mickiewicz.

El poema «Ars poetica?» fue compuesto en polaco y está firmado por Milosz en Berkeley 1968, mientras que la traducción al inglés está firmada por Milosz y Lillian Vallee, según se lee en *The Collected Poems 1931-1987* y en *Selected and Last Poems*, sin ningún cambio entre sí. Tanto el poema en polaco como la versión en inglés están constituidos por 9 cuartetos. No hay ningún cambio evidente. Como muestra, por el momento, copiaré la sexta estrofa del poema en polaco:

> Był czas, kiedy czytano tylko mądre książki
> pomagające znosić ból oraz nieszczęście.
> To jednak nie to samo co zaglądać w tysiąc
> dzieł pochodzących prosto z psychiatrycznej kliniki.

Y su versión en inglés:

> There was a time when only wise books were read,
> helping us to bear our pain and misery.
> This, after all, is not quite the same
> as leafing through a thousand works fresh from psychiatric clinics.
> [Milosz, 2011: 92].

La aproximación de Pacheco, como él llama a sus traducciones, consta igualmente de nueve cuartetos. Usa también un poeta como sujeto lírico que habla de lo que busca cuando escribe poesía. Como los poemas de Milosz, permite al lector entender que procura en la poesía algo más que la expresión de las emociones y corrobora su afán de alejarse de lo que se considera «poesía pura». El aspecto en el que se insiste en la mayoría de las estrofas es en el carácter «enfermo» del poeta. Para eso, Pacheco duplica un adjetivo posesivo:

> Hubo un tiempo en que sólo eran leídos los libros sabios
> y nos ayudaban a soportar nuestro dolor y nuestro sufrimiento.
> Esto, después de todo no es lo mismo
> que hojear cientos de obras recién salidas de clínicas psiquiátricas.
> [Pacheco, 1990: 52]

A diferencia de la versión de Milosz, añade otro «nuestro» para dar más ritmo, veamos: «helping us to bear our pain and misery» y queda «nos ayudaban a soportar nuestro dolor y

nuestro sufrimiento». Hay que recordar que Pacheco quiere que su aproximación sea un poema en español como criterio fundamental.

En general, se salva el escollo del problema formal porque Milosz recurre a un ritmo orgánico, es decir, propio del poema y no a un esquema preestablecido. Como se sabe, Pacheco usa el coloquialismo como la forma poética que le es más característica y lo emplea sin ningún problema en su versión.

Hay dos diferencias en la versión de Pacheco: una, el título; la otra, en el último verso de la quinta estrofa. Elimina los signos de interrogación del título, si bien podría ser una errata, también podría ser una afirmación de que allí está lo que Milosz quiere de la poesía. En el verso referido se lee: «of praising Art with the help of irony» (Milosz, 2011: 92) y en la versión en español: «de alabar el arte sin ayuda de la ironía» (Pacheco, 1990: 52). En la lectura de Pacheco se observa que si fuera ironía podría implicar una forma de alabar o de bromear, cuando sólo es realmente una descripción de lo que pasa en el sujeto lírico.

> Es cierto que hoy se aprecia mucho lo mórbido;
> por tanto acaso pienses que sólo estoy bromeando
> o que simplemente has encontrado otro medio
> de alabar el arte sin ayuda de la ironía.

En la aproximación en español se capta también la idea de que la poesía está plena de otras presencias, malignas o benignas, llámense diablos o ángeles, que entran y salen, y al poeta sólo le resta la esperanza de querer que sean los buenos espíritus. Esta idea descuenta que se trate de una musa, quizá sean las otras voces de otros poetas de la tradición o quizá engaños, parece. Milosz da más una idea de un poeta con problemas porque cohabitan en él esas presencias y él sólo es un instrumento de ellas.

Para complementar el análisis que se pretende hacer de las traducciones de Pacheco a partir de otras traducciones, actitud que puede sonar disparatada o aterradora porque rompe con un tabú, propongo analizar otro poema de los más reconocidos y cuya traducción está compilada en *Aproximaciones* (Pacheco,

1984: 94-96), y así llegar a algunas conclusiones con respecto del trabajo de Pacheco como poeta traductor.

En la comparación entre la versión al inglés y la de Pacheco del poema escrito en Varsovia en 1943 titulado en español «Un pobre cristiano observa el gueto», se observa que la del mexicano es muy apegada en recursos a la de Milosz. «A poor Christian looks at the ghetto» consta de cinco estrofas, tres de siete versos cada una, una de cuatro y la última de cinco versos; en la aproximación de Pacheco el poema consta sólo de cuatro estrofas, una menos, porque une en una sola estrofa las dos primeras, que no queda con catorce versos sino con dieciséis versos; tres últimas estrofas sí coinciden en número de versos con la versión de Milosz.

La posible razón de los dos versos más en la versión de Pacheco reside, al parecer, en la longitud de las palabras enlistadas, mientras la enumeración de materiales en inglés se nombran con palabras breves (*wood*, *foam*, *iron sheets*), en español sus significados corresponden a palabras largas (madera, espuma, láminas de hierro). En cuanto al motivo para reunir las dos primeras estrofas de Milosz en una es posible suponer que lo hace para patentizar que son paralelas entre sí.

Sin lugar a dudas, el paralelismo es el recurso que se conserva en ambas versiones y que, en una revisión a primera vista, está en el original en polaco. Milosz recurre a los paralelismos con variaciones en los primeros versos de las primeras estrofas, que repite en los dos últimos de la tercera estrofa. Pacheco conserva este recurso que es fundamental en el poema para insistir en la imagen de restos fragmentados por los que pululan los insectos.

Bees build around red liver,
Ants build around black bone.
It has begun: the tearing, the trampling on silks,
It has begun: the breaking of glass, wood, copper, nickel,
    silver, foam

Las abejas construyen en derredor del hígado rojo.
Las hormigas construyen en derredor del hueso negro.
Ha comenzado el desgarramiento, el pisoteo de las sedas.
Ha comenzado la ruptura del vidrio, la madera, el cobre, el níquel,
    la plata, la espuma,

Los paralelismos de las primeras estrofas insisten mediante imágenes semejantes en la destrucción de una ciudad y de seres humanos. Sólo partes y materiales primarios. En la estrofa segunda de la aproximación, aparece el guardián que hará la relación del número de muertos, entre los que se cuenta el cadáver del sujeto lírico que teme será contado como un cristiano más que participó en la eliminación de los judíos.

El poema hace referencia a un contexto. Durante los primeros días de la invasión nazi, lituanos antisemitas aprovecharon para organizar expediciones para asesinar judíos y miles fueron trasladados al Séptimo Fuerte de Kovno.

En el poema de Milosz el sujeto lírico es un testigo que pierde la vida durante un ataque de exterminio, no obstante que no es judío, y para colmo de su inconformidad será considerado dentro del número de los cómplices de los nazis porque no está circuncidado.

Hay una gran cercanía de la aproximación de Pacheco a la versión en inglés de Milosz en cuanto a recursos e idea general. Apenas hay algunos cambios, a saber, dos versos más y la eliminación de una onomatopeya que aparece en el poema en inglés y en el original en polaco (Poof! / Pyk!).

Algunas conclusiones

Hay una clara coincidencia entre Milosz y Pacheco. El polaco tiene la convicción de que se puede tener una firmeza moral frente a los sucesos y que la poesía da testimonio de esos momentos. La poesía para él es testimonio de su época. El poeta mexicano asumió una postura de evidente implicación con su época desde la forma poética, para mostrar la poesía inmersa en el devenir histórico y en los cambios de la propia lengua. El poder político y los desastres que marcan la historia también son temas reconocibles en la poesía de Pacheco.

En cuanto a la traducción, lejos de lo que se pudiera esperar, la aproximación de Pacheco no resulta alejada de las versiones en inglés ni en polaco. Es la actitud de ruptura con el tabú la que parece demasiado arriesgada porque se podría poner en duda si se está leyendo a Milosz o a Pacheco. Sin em-

bargo, como se explicó al inicio, Pacheco pone al poema por encima del autor, el poema que forma parte de una tradición literaria y al traducirlo, aunque sea de «una manera bárbara» y quizá como un pobre reflejo[13] frente a los originales, por lo menos sí queda una aproximación poética a una tradición ignorada para los que de otra manera no podrían acercarse ni tener noticia de ellos. La traducción, al fin y al cabo, en palabras de Pacheco, es «la más salvaje y civilizadora de las tareas» que cumple «la función indispensable de abrir ventanas y tender puentes hacia lo que de otro modo permanecería desconocido».[14]

Pacheco lleva a cabo una apropiación, como parte de una acción que realizan los que *llegaron tarde al banquete de la civilización*, como diría Alfonso Reyes, pero no para hurtar sino para compartir y hacer suya otra tradición literaria. Como se describió al comienzo, la apropiación es vista como el enriquecimiento expansivo literario que supone una apertura y asimilación de otras posibilidades poéticas. Lo que lleva a entender a Pacheco cuando escribe en su «Escolio a Jorge Manrique» (Pacheco, 2000: 82) sobre «la eterna circulación de las transformaciones» y considera que la traducción «es el torrente sanguíneo en el cuerpo de la poesía» (Pacheco, 1984: 7).

En las aproximaciones revisadas no se ve un resultado destructivo sino, por el contrario, un claro afán de ejercicio poético, de apropiación y de difusión cultural que muestran cómo la traducción pone en circulación las tradiciones poéticas y las hace dialogar entre sí. Así como Milosz acerca a los lectores norteamericanos al canon de la poesía polaca a la que pertenece y que él mismo ayudó a establecer mediante su traducción y su antología; Pacheco busca hacerlo con los lectores mexicanos y además, por si fuera poco, extiende los límites de la poesía en un afán por trascender las lindes nacionalistas y generar una literatura de intereses universales en México.

13. Pacheco en su nota a *Aproximaciones, op. cit.*, p. 7.
14. *Ibidem*, pp. 6 y 7.

Bibliografía

Antología de narrativa y poesía polacas (2007), prólogos de Mario Muñoz y de Michal Sprusinski, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana.

CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores (2009), *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*. México, Eón / Universidad del Claustro de Sor Juana.

FARRÉ, Xavier (2010), «Alojarse en la historia (Hacia la poesía polaca reciente)», *Poesía Digital,* año 5, http://poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=56 (10 de enero de 2014).

FIUT, Aleksander (1984), «Conversación con Czeslaw Milosz», en *Cuadernos Americanos*: 406, 17-24.

HEANEY, Seamus (2002), «Czeslaw Milosz», en *Letras Libres* septiembre consultado en hemeroteca digital (3 de diciembre de 2014).

IRIONDO, Carmen y Rafael Felipe OTERIÑO (2010), «Czeslaw Milosz: la imprevisibilidad de la vida». En: *Hablar de poesía*, No. 21.

MILOSZ, Czeslaw (1980), Discurso de recepción del Premio Nobel «Nobelprize.org». Nobelprize.org. febrero 2 de 2015 http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1980/presentation-speech.html

— (1981), *El pensamiento cautivo*. Barcelona, Tusquets.

— (1984), *Poemas*, selección, prólogo y traducción de Bárbara Stawicka, Barcelona, Tusquets.

— (2015), *Poezje,* selección de poesía en la página dedicada al poeta http://www.milosz.pl/przeczytaj/poezja/19/ars-poetica febrero 2 de 2015.

— (1983), *Postwar Polish Poetry*, 3ª edición. Berkeley, University of California Press.

— (2011), *Selected and Last Poemas 1931-2004*, United States, Ecco Press, 2011.

— (2011), *Tierra inalcanzable. Antología poética*, traducción y prólogo de Xavier Ferré, Barcelona, Galaxia Gutemberg.

MONTES DE OCA, Marco Antonio (1974), *El surco y la brasa: traductores mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México.

MUÑOZ, Mario (2007), «Notas sobre la narrativa polaca contemporánea», en *Antología de narrativa y poesía polacas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz.

PACHECO, José Emilio (notas y traducciones) (1984), *Aproximaciones*, compilación de Miguel Ángel Flores, Penélope, México.

— (1980), «Czeslaw Milosz. Premio Nobel de Literatura», *Proceso* 206, 13 de octubre, pp. 46-47.

— (1988), «Poemas de [Zbigniew] Herbert y una despedida [nota y versiones de JEP]», *Proceso,* 597, 11 de abril, 48-49.

— (1990), «[Czeslaw] Milosz y la Europa de 1990», *Proceso* 695, 26 de febrero, 52-53.
— (2000), *Tarde o temprano (1958-2000)*, Fondo de Cultura Económica, México.
— (2003), «Poesía contra la barbarie», discurso pronunciado el 30 de julio publicado por el periódico *Reforma* y consultado en http://busquedasgruporeforma.com/utilerias/imdservici? (4 de agosto de 2003).
ROSENTHAL, Mira (2011), «Czesław Miłosz's Polish school of poetry in English translation». En *Przekladaniec*. *Between Milosz and Milosz* 25: 221-228.
SPRUSINSKI, Michal (2007), «Introducción a la poesía polaca del siglo XX». *Antología de narrativa y poesía polacas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz.
STAWICKA-MUÑOZ, Bárbara (1983), «Introducción a Czeslaw Milosz. Testimonio personal de algunos apuntes en torno a Czeslaw Milosz», *Cuadernos Hispanoamericanos* 395: 290-302.
ZYCH, Jan (selección, traducción y nota introductoria) (2011), *Czeslaw Milosz*, UNAM, México (Poesía Moderna, núm. 108).

¿CÓMO LEER A INGARDEN? LA TEORÍA LITERARIA DE ROMAN INGARDEN Y EL PROBLEMA DE SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL*

Gerardo Argüelles Fernández

> Pensándolo bien, no eran muchas las razones que podían persuadirme de entregar a la imprenta mi versión italiana de una oscura versión neogótica francesa de una edición latina del siglo XVII de una obra escrita en latín por un monje alemán de finales del XIV.
>
> UMBERTO ECO, *El nombre de la Rosa* (1998: 12)

1. **Introducción**

La presente contribución atiende la obra estética del filósofo polaco Roman Ingarden y su relevancia en los estudios literarios. Una de mis metas a mediano plazo es contribuir al deslinde de Ingarden de los precarios tratamientos en notas marginales al pie de página, citados en las monografías que versan sobre la historia de la crítica literaria en el siglo XX. Este cometido implica un trabajo de reflexión sobre los paradigmas de la traducción y el quehacer filológico envueltos necesariamente en todo proyecto ligado al estudio de fuentes filosóficas ajenas al idioma meta de la propia investigación.

En la historia de la teoría literaria, Ingarden es ubicado como otro de los famosos alumnos de la fenomenología husserliana

* El presente artículo es la versión *in extenso* de una conferencia dictada el 20 de junio de 2013 en el «Tercer Congreso Internacional en Teoría Literaria» auspiciado por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de la Universidad Veracruzana de Xalapa, México. La conferencia misma se ha publicado de forma íntegra en las memorias del congreso bajo el siguiente título y órgano: «El caso Ingarden. Observaciones de método para investigar y traducir a Roman Ingarden», en: *Semiosis 19, X*. México: Universidad Veracruzana, 2014 (pp. 101-108). ISSN: 0187-9316.

en sus primeros años. Para este caso hay que recordar que Ingarden, en calidad de ciudadano de la última década del Imperio Austrohúngaro, solía escribir en su primera lengua extranjera, el alemán y luego en polaco. Si se considera que las obras traducidas al español de Ingarden abarcan apenas una mínima parte de su amplio legado, parece pertinente la reflexión acerca de cuál debe ser la actitud de todo investigador ante el reto de lectura de traducciones que tendrían que ser tan significativas y desde donde se han adoptado términos a los estudios literarios contemporáneos tan importantes como los son *e. g.* «espacios de indeterminación», «objeto puramente intencional», «concretización», entre otros.

Por mediación de Adolf Reinach, uno de los más influyentes asistentes de Husserl, se tiene noticia que Ingarden no sólo consigue acceso a sus seminarios y cursos en este inicio del tiempo de Gotinga en 1912, sino que también habría de convertirse en su amigo y confidente de por vida, tal y como se demuestra en sus epistolarios y otros documentos fehacientes (cfr. Spiegelberg, 1982).

El punto de partida sobre el método de mi propuesta es sostener que trabajar con el legado de estos pensadores en favor de investigaciones estéticas y literarias significa también investigar y dominar previamente el estado filológico de las fuentes originales. Para el caso de Ingarden dicho material bibliográfico, fechado entre 1918 y 1970, implica para la metodología de investigación un complejo proceso de comprensión previa acerca de los contextos históricos de su creación, sus modificaciones, adecuaciones y revisiones constantes por parte del propio pensador polaco. Otro factor importante es considerar que el mismo Ingarden solía escribir inicialmente en su primera lengua extranjera, el alemán, dejando el polaco para ediciones especiales de sus obras reunidas con el propósito de actualizar las anteriores en publicaciones en inglés o francés, además bajo el objetivo de verlas publicadas muchas de ellas como obras introductorias de fenomenología para el mundo académico polaco. En este sentido, la importancia de Ingarden como traductor al polaco resulta de sumo interés y amplia relevancia, por mencionar aquí sólo el caso de su traducción al polaco de una de las obras más importantes de Husserl: *Ideas relativas a la fenomenología pura* (1950).

En el transcurso de estas investigaciones sobre la obra de Ingarden, he observado que existen autores contemporáneos que gracias a sus estudios magistrales sobre autores primigenios o, en su caso, en calidad de exalumnos de tales autoridades, se han convertido al mismo tiempo en sus portavoces casi canónicos. Sin pretensión de invalidar esta actitud de investigación de las fuentes fundamentales cuando se asume el conocimiento de la literatura secundaria, considero oportuno señalar un par de casos muy evidentes en la investigación sobre teoría literaria cuando el problema es de índole filosófico: antes de acudir a Husserl es de notarse que los investigadores revisan primero las lecturas introductorias que ofrece Levinas o Ricœur; para citar a Heidegger se consulta a Vattimo, sucediendo lo mismo con Gadamer, cuando se lo cita con Grondin, su alumno y biógrafo.

En el caso de los estudios literarios y las referencias a la obra central del filósofo polaco, doctorado con Husserl sobre un tema de la filosofía vitalista de Bergson en 1918, es conocido que hay por lo menos dos teóricos a quienes generaciones más recientes de investigadores suelen recurrir, al parecer, sin crítica alguna, dando por asentado y certero lo que correspondería al conocimiento básico de la obra de Ingarden. Me refiero a Wellek (1942) e Iser (1994). En este contexto, cabe hacer una referencia ejemplar para contextualizar mejor los señalamientos anteriores. Iser y Heinrich (2001) ofrecen una antología de textos fundamentales de teorías de arte, dirigida a estudiantes universitarios de habla alemana. Para inaugurar este volumen introductorio, los editores disponen de un texto de Gadamer (1958) y en seguida otro de Ingarden (1962), con los cuales presentan su primer capítulo subtitulado «Teorías fenomenológicas y hermenéuticas». El lector atento habrá de percatarse de inmediato que la disposición de este orden llama la atención, en virtud de que quien se encuentre consultando esta antología a manera de introducción, asumiendo un supuesto orden cronológico, pensará que Gadamer inspira a Ingarden, y que éste corrobora e incluso complementa lo antes sugerido por el pensador alemán.

En la introducción a su antología, subtitulada «Perspectivas de interpretación de teorías modernas de arte», Iser y Heinrich orientan a su público sobre esta primera serie de textos fundamentales de la siguiente manera:

> Las aportaciones que aquí se reúnen bajo la temática de Fenomenología y Hermenéutica comparten un mismo antecedente, el cual, sin embargo, se debe actualizar para cada uno de ellos de forma distinta. Aquí, y para el caso de todas las aportaciones, vale la pena recordar que en cada una de ellas se encuentra representada una cierta teoría de arte, pero sin ser conceptualizada en su totalidad.[1]

La cita anterior deja claro que ni en la breve orientación introductoria ni en la coherencia de las lecturas de los textos mismos la contribución de Gadamer corresponde a la fenomenología, y que el texto sugerido de Ingarden ha sido el más apropiado para lograr una clara distinción entre una propuesta estética ontológica con rigor fenomenológico no trascendental y la hermenéutica gadameriana. De este mismo modo resulta adecuado pensar que el texto elegido de Ingarden tampoco pertenece a los artículos «clásicos» de su apreciación fenomenológica de la obra de arte, sino que debe ubicarse en una época posterior a los años treinta, cuando Ingarden se ocupa fundamentalmente de los problemas de constitución e intersubjetividad de la obra de arte a la luz de su desacuerdo manifiesto con Husserl sobre el giro trascendental de su fenomenología pura. Ante este hecho, si el lector universitario de la selección de Iser y Heinrich desconoce tales detalles, entonces puede asumir que los editores están presentando una explícita hermenéutica fenomenológica soportada congenialmente por Gadamer e Ingarden. Además, cabe destacar que en este prefacio de Iser y Heinrich el lector poco especializado no puede saber que Ingarden nunca tomó nota públicamente sobre el devenir académico de Gadamer, mientras que éste —por el contrario según lo he mostrado en una publicación anterior (Argüelles, 2008: 30)— así lo hace a lo largo de sus obras reunidas, escribiendo notas críticas, ya en reconocimiento o bien en contreversia sobre ciertos aspectos de

1. Cfr. el original: «Die unter der Bezeichnung Phänomenologie und Hermeneutik zusammengefassten Beiträge haben einen gemeinsamen Hintergrund, der von ihnen jedoch verschieden aktualisiert wird. Dabei gilt es für diese wie auch für alle folgenden Beiträge zu bedenken, daß in ihnen jeweils eine bestimmte Form von Kunsttheorie repräsentiert, nicht aber voll ausgearbeitet ist» (2001: 39). En adelante, cuando no se indique lo contrario, las traducciones del alemán son mías.

la estética de Ingarden. En este caso, cualquier investigador sensible a estos menesteres, antes de pensar en vincular en un contexto único a Ingarden y Gadamer como portavoces de una construcción subtitulada alrededor de la hermenéutica y la fenomenología, tendría primero que establecer las relaciones teóricas objetivas subyacentes en las directrices esenciales de cada una de las teorías, y para este caso la compleja relación (unilateral) de Gadamer con Ingarden se llevaría necesariamente el peso más específico de las elucidaciones.

Como se puede seguir en una minuciosa mirada a *Verdad y método,* Ingarden es citado tres veces. La primera de éstas es una llamada al pie de página (la número 219) relativa a la diferencia de posturas entre ambos pensadores en materia del juicio estético:

> No puedo considerar correcto que R. Ingarden, en sus «Observaciones al problema del juicio de valor estético» [...] cuyos análisis del «esquematismo» de la obra de arte literaria suelen tenerse demasiado poco en cuenta, vea el campo de juego de la valorización estética de la obra de arte en su concreción como «objeto estético». El objeto estético no se constituye en la vivencia de la recepción[2] estética, sino que en virtud de su concretización y constitución es la obra de arte misma la que se experimenta en calidad estética. En esto estoy de acuerdo con la estética de la formativa de L. Pareyson [1975: 124].[3]

2. Aquí es importante resaltar que los traductores de Gadamer al español elijen «recepción» para el alemán *Erfassung*, lo que arroja una importante equivocación, ya que los mismos alemanes acuden a la latinización del propio «acto de recepción» al habilitar el extranjerismo *Rezeption*, quedando el lexema alemán de *Erfassung* reservado para la semántica tradicional del verbo *erfassen*, el cual resulta mejor traducir como «aprehender», generando así la lógica del sustantivo «aprehensión», y no «recepción» a modo de préstamo semiótico.

3. Cfr. el original: «Ich kann es nicht für richtig halten, wenn R. Ingarden (in seinen "Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils", [...] dessen Analysen zur Schematik des literarischen Kunstwerks im übrigen viel zu wenig beachtet werden, in der Konkretion zum "ästhetischen Gegenstande" den Spielraum ästhetischer Bewertung des Kunstwerks erblickt. Nicht im ästhetischen Erfassungserlebnis konstituiert sich der ästhetische Gegenstand, sondern durch seine Konkretisierung und Konstituierung hindurch wird das Kunstwerk selbst in seiner ästhetischen Qualität erfahren. Darin stimme ich mit L. Pareysons *Ästhetik* der "*formativa*" voll überein» (1990: 113s.).

La segunda y tercera citas están ligadas al mismo tema de un modo similar, sólo que una se encuentra en el flujo del texto principal de Gadamer y la segunda como una ampliación referencial acerca de lo oportuno que sería ocuparse de *La obra de arte literaria* de Ingarden, según la colegial recomendación del filósofo de Heidelberg frente a su colega, a la sazón vetado detrás del régimen satelital soviético polaco. Aquí Gadamer, a propósito de los alcances y límites de la literatura, resalta en la nota 272 el valor ontológico de las apreciaciones de Ingarden y reitera el descuido de la academia respecto de este tema: «*R. Ingarden,* [...] *ofrece un acertado análisis de la estratificación de la obra literaria así como de la movilidad de la realización intuitiva que conviene a la palabra literaria*» (1990: 163s.).

En este contexto de mis argumentos es preciso establecer que cualquier acercamiento a la obra de Ingarden, teniendo a Gadamer como parámetro, tendría que atender no sólo los antecedentes teóricos de estas citas, sino también considerar la crítica que Gadamer hace del problema de la valorización estética por medio de la noción de concretización en la forma específica al artículo de Ingarden: «Apuntes acerca del problema del juicio estético» que se publica en *Rivista di Estetica* de Luigi Pareyson en 1958. De tal estado de cosas se genera una situación que resulta por demás digna de un análisis profundo, en virtud de que Gadamer publica en esa misma revista su artículo «Sobre la credibilidad de la consciencia estética» (1958), o sea, el mismo artículo que Iser y Heinrich publican para su antología, pero sin ofrecer comentarios relativos a este contexto de edición y la ubicación teórica de las aportaciones de ambos filósofos.

En esta relación crítica, cualquier estudio sobre las coincidencias y distanciamientos entre Ingarden y Gadamer tendrían que elucidarse atendiendo al resto de las citas de Gadamer sobre la obra de Ingarden, las cuales he localizado en los siguientes volúmenes de sus obras reunidas (*Gesammelte Werke*) al cuidado del propio Gadamer en 1993:

1. (1961). «Dichten und Deuten». En: *Ästhetik und Poetik I*, G.W. 8, pp. 18-24.
2. (1974). «Die Aktualität des Schönen». En: *Ästhetik und Poetik I*, G.W. 8, pp. 94-142.

3. (1979). «Über das Lesen von Bauten und Bildern». En: *Ästhetik und Poetik I*, G.W. 8, pp. 331-338.
4. (1981). «Philosophie und Literatur» . En: *Ästhetik und Poetik I*, G.W. 8, pp. 240-257.
5. (1983). «Text und Interpretation». En: *Hermeneutik II*, G.W. 2, pp. 330-360.
6. (1983). «Zwischen Phänomenologie und Dialektik». Versuch einer Selbstkritik. En: *Hermeneutik II*, G.W. 2, pp. 3-26.
7. (1985). «Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute». En: *Ästhetik und Poetik I*, G.W. 8, pp. 206-220.

De lo anterior sostengo que toda investigación sobre la obra de Ingarden y cualquiera de sus contemporáneos no puede cumplir con los objetivos mínimos de seriedad y relevancia teórica, si por un lado se aceptan acríticamente o con precaria reflexión estas construcciones entre teóricos, y en segundo lugar, si se continúa citando a tales pensadores primigenios de citas de otros autores desatendiendo con ello los contenidos literales de las fuentes primigenias.

Para contextualizar de mejor forma esta crítica nada exhaustiva de condiciones actuales del estado del arte, deseo recordar que las distintas obras de Ingarden no siempre corresponden al esperado orden cronológico de creación y publicación, como se podría pensar para un caso ordinario en nuestro tiempo. Al momento de actualizar el panorama de las investigaciones hasta hoy publicadas en torno a la obra de Ingarden en cualquier lengua, me he percatado que a los respectivos investigadores les ha resultado muy complejo acercar a sus lectores a las minuciosas y obligadas notas editoriales que sirven para ubicar la diferencia entre el momento intelectual de creación de una obra filosófica y el tiempo real (contextualizado) de su publicación, todo ello teniendo en cuenta el análisis de esta esencial diferencia, incluyendo las aparentes minucias del manuscrito original, los señalamientos localizados en los distintos epistolarios, para el caso concreto de Ingarden (1968a), correspondencia con Husserl y Edith Stein (1991), las notas incrustadas en las ulteriores ediciones o enmiendas del autor en persona y sus escritos archivados en el legado póstumo bajo la jurisdicción de la Academia de Ciencias y Artes de Polonia.

La tarea de revisión crítica en las fuentes mismas y la labor de aproximación por medio de su traducción y comentarios pertinentes a ésta pueden derivar conclusiones distintas a las investigaciones publicadas bajo una presión de tiempo; y por esta razón he corroborado mi hipótesis inicial de que toda investigación seria, que tenga por objeto acercar críticamente palabra y obra de autores fundamentales, debe responder a estas arduas pero básicas precauciones filológicas, finalmente sustantivas en todo investigador con miras a ser corroborado o, dado el caso, objetado por la academia arbitrada.

2. **La traducción de «estructura» en Ingarden como ejemplo capital**

Como he de precisar, la presente contribución se deriva de un trabajo de disertación doctoral ya defendido[4] cuyo tema principal versa sobre el tratamiento del concepto alemán de *literarisches Gebilde*[5] en la estética de Ingarden y su efectiva posibilidad hermenéutica. En este sentido, se trata de acudir a una propuesta interpretativa lo más cercana al concepto fenomenológico de conformación en el sentido de un objeto puramente intencional, el cual a mi parecer se lo tiene mejor fundamentado en la teoría de la *diferencia poetológica* de H.-J. Gerigk (2002). En concreto se trata del asunto teórico que subyace en la formulación del concepto de conformación literaria, tanto en Ingarden como en Gerigk (1975), pero teniendo en cuenta la noción de que toda obra literaria está constituida por un plano esencial (nivel ontológico) y por un plano sustancial (hermenéutico). El primero se objetiva por medio de su *positum* natural de lenguaje y sentido; mientras que el segundo se reconoce por su interpretabilidad; es decir, por la diferencia entre la significación ficcional interna de

---

4. Argüelles Fernández, Gerardo, *Análisis del concepto de conformación literaria de Roman Ingarden bajo la consideración del postulado de la diferencia poetológica de Horst-Jürgen Gerigk.* Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. Junio de 2009.

5. Aunque el concepto de *Gebilde* suele traducirse como *estructura*, concluyo que por sus características ontológicas y fenomenológicas bien podría responder al equivalente español de *conformación*.

la obra y la significación ficcional externa del argumento mismo de la obra literaria (Gerigk, 1991).

En relación con lo anterior, el concepto de estructura literaria como conformación se encuentra ocupando un lugar primordial en mi proyecto doctoral, entendiéndose aquí por estructura o conformación (*Gebilde*) en una primera mirada distintiva la forma que desde Gerigk se denomina al elemento esencial de identificación de una obra literaria tomando en cuenta la existente relación entre sus principios cualitativos como texto finito y la cuestión que indaga acerca de sus posibilidades hermenéuticas. En este contexto, mi traducción de *Gebilde* se ubica lo más cercano tanto a estructura como conformación así como también en distanciamiento crítico a la posibilidad de *Gebilde* como construcción, exactamente contrario a la forma como, por ejemplo, Agud Aparicio y Agapito lo han propuesto en su traducción de *Verdad y método* de Gadamer:

> Con el término «construcción» traducimos al alemán *Gebilde*, cuyo significado literal es «una formación ya hecha o consolidada», y que está en relación etimológica con el verbo *bilden* «formar», y con el sustantivo *Bild* «imagen, figura». Nos impide traducirlo por «formación» el carácter de *nomen actionis* de este término, así como el haberlo utilizado ya para traducir *Bildung*, que es también el *nomen actionis* de la misma raíz. En este contexto «construcción» debe entenderse pues en parte como «constructo», en parte como «configuración», en cualquier caso como el producto acabado de este género de actividades formadoras y conformadoras [Gadamer, 1975, nota 16: 154].

Esta cercanía del concepto de *Gebilde* al discurso hermenéutico del empleo gadameriano de construcción puede resultar, después de esta nota de los traductores, lo suficientemente viable para aquellos fines; no obstante, deseo insistir que para el nivel de apreciación de esta noción, he preferido privilegiar la cercanía con el concepto de estructura todavía ubicada en una situación pre-hermenéutica (cfr. Heidegger, 2006); a saber, lo más próximo a la noción formal de *phainómenon* (Held, 1980).

Relacionando lo anterior, mi investigación doctoral atendió la distinción que hace Ingarden entre el término de conformación literaria (*Gebilde*), cuando se refiere a su estructura esen-

cial, y estructura literaria (*Struktur*), para conceptualizar un cierto nivel de estratificación (*Schichtenaufbau*) (Ingarden, 1968b: 95). Esta aproximación a tales distinciones también resulta útil para justificar una labor de investigación que promueve deslindar la obra de Ingarden de los tratamientos someros en «citas de citas». Con ello sostengo mi convencimiento acerca del estricto trabajo filológico y de traducción de conceptos fundamentales como un modo muy pertinente de contribuir a definir un estado más adecuado del tratamiento concreto que Ingarden proyectó en favor de una estética literaria, sin dejar de recordar —por mi parte— que los enlaces hermenéuticos de la teoría de Ingarden han sido, *de facto*, póstumos.

Es conocido que Ingarden aborda también los procesos que implican el reconocimiento de una obra como conformación literaria, pero ni en su obra fundamental (1972) ni en las subsiguientes de la posguerra proyecta un modelo específico de interpretación que hoy pudiera juzgarse como una hermenéutica implícita. Este esperado modelo epistemológico apegado en la noción de interpretación con citas a Ingarden apenas se ha sugerido por otros autores en los últimos treinta años del siglo XX, de tal manera que no podría sostenerse más la visión de un Ingarden «hermenéutico»; y antes de ello habría que considerar muy en serio las citas de Gadamer que he aludido antes.

3. **Los estudios literarios en relación a la lectura filológica y la traducción**

Todo académico, cuyo proyecto de investigación comparta estas características de traducción y análisis diferenciado de fuentes filosóficas originales y sus conceptos fundamentales, queda obligado también a un ejercicio de reordenamiento filológico y teórico en torno a la reflexión que exige el modo de ser de la obra literaria o, en su defecto, debe quedar sujeto a un análisis previo sobre la propia noción del investigador respecto de las características epistemológicas que acusa la obra literaria, según su criterio en confrontación con los principios de validación de los grados de certidumbre que vigila el mundo académico desde sus instancias objetivas (Fokkema, 1981). Todo esto es crucial, si ade-

más se toma en cuenta la relación hermenéutica de la ficcionalidad de los textos literarios frente a los modelos de interpretación con privilegio en la intención de la obra, llamada por Eco, entre otros, *intentio operis* en contraste con la *intentio lectoris* (2000). De este modo, el acercamiento teórico-receptivo a todos los autores de primera generación acontece de forma diferenciada en relación a las condiciones que envuelven la investigación literaria en los estados actuales más subyacentes; a saber, en los términos de una ciencia de la literatura sujeta a los parámetros discursivos que exige la incidencia tanto de los elementos normativos del juicio crítico acerca de lo literario, así como de los elementos analítico-deductivos localizados detrás de toda formulación de teoría orientada a establecimientos epistemológicos esenciales.

A manera de justificación sobre el caso de Ingarden presento en seguida una serie de hechos preponderantes en la academia y que aquí se prestan para enmarcar los puntos más delicados de atender:

a) En el ámbito de los estudios en lengua española se detecta un creciente interés por acercar la obra estética de Ingarden bajo la temática de una teoría literaria consciente de la llamada «pugna metodológica» (Hauff, 1985) y la discusión sobre el «pluralismo interpretativo» (Pasternack, 1975).

b) No obstante el creciente interés por la obra de Ingarden, las pocas investigaciones disponibles siguen sujetas a las «citas de citas» de otros autores. En estudios sobre estética y fenomenología de estudiosos como Moreno (2000), Schneider (1997), lo mismo que en ciertas contribuciones de teoría literaria, como los de Müller (2005), Leiteritz (2004), o Gómez Redondo (1996), Ingarden sigue atado a la relatividad con que se entiende y se explica la Estética de la Recepción.

c) En estas investigaciones la ausencia de consulta en las fuentes fundamentales es evidente.

d) El tratamiento de la obra estética de Ingarden en lengua española se remite principalmente a las traducciones de las monografías de Wellek e Iser, pero en el marco de sus propios intereses teóricos y metodológicos.

e) En las antologías de teoría literaria en otras lenguas, por ejemplo en alemán, se está prescindiendo de trabajos importan-

tes sobre Ingarden y su relación con los estudios literarios y la estética, como los de Mitscherling (1997), Falk (1981), Strelka (1989), Dziemidok y McCormick (1989), así como de las recientes investigaciones de Chrudzimski (1991; 2005) que versan sobre problemas de intencionalidad, ontología e intersubjetividad.

f) La bibliografía centrada en las descripciones de las teorías literarias del siglo XX ubica en no pocas ocasiones a la teoría literaria de Ingarden como preámbulo al Estructuralismo de Praga.[6]

g) La obra traducida al español de Ingarden es mínima, y las traducciones ya existentes todavía podrían soportar un estudio crítico de sus estados semánticos y tratamientos filológicos.

4. **Acotaciones de traducción en el aseguramiento del método de investigación**

De inicio sostengo que las condiciones de rectitud de traducción deben estar ligadas a un compromiso de cuidar la lectura filológica de las fuentes originales. Uno de los resultados más comunes de esta reflexión sobre la traducción, desde el ejercicio de una cuidadosa lectura filológica, es la deliberación sobre la situación del traductor ante la imposibilidad semántica de los textos originales, convirtiéndose, por ejemplo, la anécdota y el humor en parámetros teóricos de traductología dignos a considerar, tal y como lo comenta para su caso personal Elsa C. Frost, traductora al castellano de Nicolai Hartmann, Foucault y Heidegger, entre otros:

> Por mencionar sólo el caso que mejor conozco —que es evidentemente el mío— podría decir que las nuevas traducciones emprendidas o leídas no han hecho más que reafirmar mi convicción acerca del cuidado infinito que el traductor debe tener para no caer en las trampas que nos preparan aquellas palabras de la otra lengua que se escriben y, en ocasiones, hasta se pronuncian

---

6. Concretamente me refiero a la tendencia de ligar la obra y persona de Ingarden como parte integral del estructuralismo de Praga; otra falacia heredada de las investigaciones al «pie de página», en donde se lo ubica en algún lugar entre Jakobson y Mukarovsky; así por ejemplo: Gómez Redondo (1996).

> igual que en la nuestra, pero que tienen un significado distinto [...]. Por otra parte, encuentro que todos insistimos quizá demasiado en las dificultades de la traducción, en señalar que el paso de una lengua a otra está lleno de obstáculos, en vez de mostrar que, a pesar de todo, hay quienes no sólo traducen bien, sino que hasta logran milagros [Frost, 2000: 11].

En lo que respecta al primer caso, o sea como meros traductores, se sabe en apego a Marco Antonio Campos que los cuestionamientos acerca de la razón mínima de la traducción pueden abarcar desde el asunto de la traducción por «puro placer» hasta la necesidad de un «salario»:

> En un principio creo que hay dos líneas muy generales sobre los motivos que llevan a uno a traducir: como trabajo profesional o por deleite. A partir de esto pueden hacerse combinaciones y decir, por caso, que hay quienes ven en ello un trabajo pero también eligen a sus autores y hay quienes traducen por deleite pero en ocasiones se han visto compelidos a hacerlo por paga [Campos, 2001: 488].

Deseo proseguir con esta cita hasta poner en evidencia la trivial pero básica razón del acto profesional de la traducción:

> Como toda tarea fascinante y compleja, la traducción es un aprendizaje que no termina nunca. Cada obra maestra, cada gran libro, es infinito en su traducción, aun para nosotros mismos. [...] Lo paradigmático —todo traductor lo sabe— es traducir sólo lo que nos deleita o interesa; en general, salvo contadísimas excepciones, este ha sido mi caso [487].

A mi entender, el vago y particular concepto de paradigma de la traducción, como lo emplea Campos, recobra una ubicación objetiva más adecuada a mi contexto, si omito el tema de la traducción «por placer» y por el contrario considero las siguientes observaciones específicas, centradas en el segundo caso en cuestión, a saber, en calidad de traductores-lectores-de-traducciones.

Bajo la responsabilidad filológica de traducir en calidad de lectores de traducciones siempre se estará en una ubicación diferenciada por la pregunta que atiende el estado de una prede-

terminada traducción o en su caso un proyecto de traducción en relación directa con la propia actividad de investigación.[7] A esta reflexión sobre la actitud propia como traductores, Agud Aparicio, co-responsable de la versión castellana de *Verdad y método* de Gadamer, lo ha llamado el paradigma del traductor:

> Ya en una previa publicación sobre el tema (1985) había yo justificado esta premisa, argumentando que apenas en este tipo de textos, en su intento de librarse conscientemente de toda atadura a modos de pensar y prejuicios, se encuentra representada la plena realización del lenguaje humano [Agud Aparicio, 1993: 109].

Agud Aparicio subraya aquí la necesidad de que una teoría crítica del lenguaje debería sujetarse a este ideal que representa la plena individualidad lingüística, y sugiere poner en consideración dentro de este paradigma todas aquellas formas preestablecidas y formuladas con antelación en el uso natural de la propia lengua, aunque se tenga la consciencia de que en un momento dado tales reducciones semántico-pragmáticas pueden resultar meras huellas de pobreza del lenguaje. En apego a dos «clásicos» de la teoría de la traducción como Levý (1969: 25) y Stolze (1985: 46), Agud Aparicio afirma su propia postura frente al concepto de traducción, de la cual obtengo mis subsiguientes argumentos:

> Yo entiendo mi actividad como traductora como aquel intento individual de elaborar un texto lo más exacto y fielmente posible en concordancia con la capacidad conceptual de su original, con el objeto de que mi círculo de lectores sea capaz de realizar por sí mismo la experiencia de enriquecimiento en contenidos intelectuales que el original está proponiendo. El momento de la interpretación individual, constitutiva a toda lectura, está jugando un

---

7. Respecto a la metodología sobre evaluación de juicios de lectores de traducciones con competencias bilingües, cabe hacer referencia a las propuestas de la estilística comparada aplicada a la traducción que sostienen la noción del *diferencial semántico*, la cual se opera con principios psicométricos para obtener ciertos perfiles y espacios semánticos de análisis en niveles cualitativos de traducciones. De aquí se obtienen tres dimensiones funcionales: *evaluación, potencia y actividad*, las cuales son catalogadas respectivamente con distinciones positivas y negativas, o sea, *bueno-fuerte-activo* y *malo-débil-pasivo* (Hensey, 1991: 79).

papel específico muy importante: siguiendo su propia sensibilidad, el traductor debe elegir entre las distintas alternativas de translación, y decidir constantemente qué tipo de dimensión significativa resaltará o descuidará. Otros traductores decidirían a veces de otro modo [Agud Aparicio, 1993: 109s.].

Esta sensibilidad personal del traductor puede ser el origen de toda elección técnicamente posible incluyendo la esperada licencia gramatical aceptable para resolver tal o cual alternativa de *translación*, entendiéndose aquí por translación aquella abstracción cognitiva necesaria y suficiente para efectuar el acto mismo de traducir, mientras que el término de traducción responde a la conceptualización misma del resultado objetivo del acto translativo. De lo anterior resalto la familiaridad que puede tener la elección del traductor con el débil pero muy citado concepto de equivalencia de traducción.[8] En este sentido, Agud Aparicio elucida también sobre el problema teórico de la relación de identidad que aqueja la actitud de translación en los traductores conscientes de la exigencia de equivalencia:

> La noción común que se tiene sobre la equivalencia del original y su traducción queda dependiendo por lo regular de la *metafísica categoría de identidad*, de la cual se supone que se deriva una especie de *suavización práctica.* En la literatura especializada del tema ya se han emprendido varios intentos por desarrollar y volver operativos ciertos criterios de equivalencia, por ejemplo, recurriendo a distinciones en niveles lingüísticos [Agud Aparicio, 1993: 110].

El establecimiento de la noción de *equivalencia significativa* como parámetro cualitativo de toda traducción de la autoría de otro par de especialistas en la teoría de la traducción como Reiß y Vermeer (1984: 32) pierde su validez, según Agud Aparicio, en virtud del énfasis en la competencia semántica del propio traductor:

---

8. «Equivalencia» es un concepto que Agud Aparicio también le brinda un tratamiento específico, distinguiendo las características no isomorfas de las lenguas unas con otras, así como la vaguedad implícita en toda traducción, de lo cual surge la paradoja sobre las traducciones que «*dicen demasiado y muy poco a la vez*» (1993: 122).

> Teniendo en cuenta lo que hasta aquí se ha argumentado sobre este tema, resulta que se puede decir concretamente muy poco. Existen unas cuantas menos obviedades: la traducción debe «decir en la misma forma lo mismo», surtir el mismo «efecto»: empero nada de esto es susceptible de verificación *objetiva*. Además de ello, el intento de elaborar una general y concluyente «teoría de la equivalencia translativa» ni siquiera vale la pena, porque el traductor debe entender y decidir en cada texto *sobre aquello que a su juicio se requiere* para poder tener un criterio respecto a lo que él *razonablemente* debe considerar como equivalente [1993: 123].

Una posibilidad para abstraer más adecuadamente esta deliberación, con la cual Agud Aparicio cuestiona el concepto de equivalencia, sería subdividir este mismo término en otros dos momentos de juicio cualitativo de traducción. En este sentido asumo que de la vaguedad de la equivalencia resultan dos parámetros subordinados de análisis y juicio sobre el estado cualitativo de una traducción, esto es: adecuado y estable. La idea de lo adecuado de una traducción recobra una significativa relevancia, si se lo compagina con las propiedades cualitativas que se pide en una así llamada estabilidad hermenéutica. Si seguimos a Figal en su obra *Relaciones de traducción* (1996), habría que replantear la noción de adecuación como una condición cognitiva propia de un riguroso acto crítico de reconocimiento de la otredad en lo propio, cuyo acto constitutivo más elemental resultaría ser el propio acto de traducir:

> Para ejemplificar cómo lo extraño puede aparecer en lo propio, existe un fenómeno bien conocido que sirve de modelo: la traducción. Y cuando la traducción es un tal modelo, ésta no se satura, según su esencia, en el hecho de simplemente conseguir el acceso a otra lengua. Las traducciones no son esencialmente ayudas de entendimiento que quieren decir lo mismo que un texto extraño en la propia lengua.[9]

---

9. Cfr. el original: «Dafür, wie das Fremde im Eigenen erscheinen kann, gibt es ein wohl bekanntes Phänomen als Modell: die Übersetzung. Und wenn die Übersetzung ein solches Modell ist, geht sie ihrem Wesen nach nicht darin auf, Texte einer anderen Sprache zugänglich zu machen. Übersetzungen sind wesentlich keine Verständnishilfen, die dasselbe wie ein fremder Text in der eigenen Sprache sagen wollen» (1996: 107).

Con inspiración en la conocida reserva de la imposibilidad de equivalencia semántica por adecuación morfosintáctica que Benjamin (1972) postula relativa a la labor del traductor literario, Figal (1996) evalúa la tesis de que toda elaboración de una traducción con pretensión pragmática resulta llana y vaga, y explica que el parámetro de orientación de la traducción pragmática se apoya en recursos lingüísticos «a la mano» que oscurecen el entendimiento del original, porque de la traducción resalta algo que en el original ni siquiera puede estar: «*Aristóteles en terminología kantiana ya no es Aristóteles; así sólo se distorsiona el razonamiento aristotélico sin hacerle un favor al pensamiento kantiano*» (107).

Relacionando lo anterior, para que el concepto de adecuación tenga una aceptación que se «salve» de esta postura de Figal y Benjamin, cabe pensar que la fidelidad del traductor con el «estilo» del original requiere de antemano una cierta tolerancia lingüística por parte del lector crítico. Esta tolerancia a la aproximación semántica puede conceptualizarse con ayuda del término de estabilidad, entendiendo aquí la estabilidad como un proceso de pre-entendimiento de una traducción o de fragmentos de texto traducido, soportando la particularidad morfosintáctica del extraño estilo. En esta relación, la estabilidad de una traducción lo más cercana al *dictum* original, tiene, ahora regresando a Figal, la ventaja hermenéutica de manifestarse como una verdadera oportunidad de vivencia de lo extraño en lo propio:

> Quien se involucra con textos que se encuentran articulando otro mundo, pone a prueba su propia modalidad de pensamiento y experiencia dentro de un ámbito de acción que, si bien extraño, es accesible como traductor para las propias modalidades de pensamiento y experiencias. La aparición de lo extraño en lo propio hace explícito lo propio; [...] Además, sobre todo por medio del desplazamiento de la comprensión hacía lo extraño sale a la luz la forma cómo se puede y se quiere entender al mundo propio, y no por medio de la reflexión sino directamente a través de la experiencia de la comprensión: o sea, por medio de la conformación de un ámbito de acción de vida propia ante lo extraño, así que el mundo extraño se hace presente en el propio y con ello el mundo resalta explícitamente. La traducción es, al mismo tiem-

po, una doble focalización: en la experiencia del mundo y en la visión de mundo, similar a la profundidad y superficie que se complementan mutuamente.[10]

La experiencia de lo extraño por medio de la comprensión por extrañeza de lo propio cobra entonces validez hermenéutica, si mantienen vigentes las nociones reservadas al lector competente acerca de su privilegio como lector de libre albedrío; sobre todo en razón de una libertad lectora para hacer uso del recurso de comparación con el original.

Cramer (1999) es quien a propósito de un estudio hermenéutico sobre el íncipit en lengua francesa de *La guerra y la paz* de Tolstoi (1868/69) me hace recordar que la confrontación de toda traducción con el texto original siempre dejará «algo qué desear», debido a la inevitable pérdida de ciertos contenidos semánticos, los cuales suelen definirse como elementos intraducibles y sólo perceptibles para el lector dominante de ambas lenguas (68).

A este reconocimiento de lo que por mi parte deseo denominar como inestabilidad de una traducción, Rossell Ibern, en su *Manual de traducción* (1996), a este asunto le llama por su nombre:

> Cuando decimos que una traducción es mala podemos estarnos refiriendo tanto a que el traductor no ha comprendido bien el texto original y, por consiguiente, ha alterado involuntariamente más o menos el sentido de la traducción, como al hecho de que ha entendido perfectamente la idea, pero no ha sabido expresarla adecuadamente en la otra lengua [19].

---

10. Cfr. el original: «Wer sich auf Texte einläßt, die eine andere Welt artikulieren, erprobt eigene Denkweisen und Erfahrungen in einem Spielraum, der fremd und trotzdem als Übersetzer für die eigenen Denkweisen und Erfahrungen zugänglich ist. Das Erscheinen des Fremden im Eigenen macht das Eigene ausdrücklich; [...] Vor allem jedoch kommt durch die Versetzung des Verstehens ins Fremde heraus, wie man die eigene Welt verstehen kann und verstehen will – nicht in der Weise der Reflexion, sondern in der Erfahrung des Verstehens direkt: dadurch daß sich ein Spielraum eigenen Lebens am Fremden bildet, daß fremde Welt in der eigenen präsent wird und so die Welt ausdrücklich zur Geltung kommt. Die Übersetzung ist gleichsam eine Doppelbelichtung, in der Welterfahrung und Weltbild wie Tiefe und Oberfläche einander ergänzen» (Figal, 1996: 108s.).

Para Rossell Ibern resulta indispensable que dicha inestabilidad, ahora por ella llamada «mala traducción» por deficiencia de comprensión del original y por la falta de competencias sobre la propia lengua, está dependiendo de la falta de comprensión tanto de la estructura superficial (nivel formal) como de la estructura profunda (nivel semántico) de la lengua original, admitiendo, no obstante, la dificultad de precisar esta distinción, sobre todo en el caso de la literatura:

> En el caso extremo de un texto literario, ambos niveles pueden llegar a estar íntimamente unidos hasta el punto de que muy a menudo puede afirmarse que el sentido no sería el mismo si se alterara la forma de expresarlo. Por ello la traducción literaria requiere unas sutilezas aún mayores que las que ya he intentado enumerar sinópticamente al referirme a las dificultades que implica el proceso translatorio en general [19].

Siguiendo estas deliberaciones, Rossell Ibern identifica a este nivel de reconocimiento de sutilezas y tolerancias por parte del lector competente de ambas versiones como el fenómeno de la tercera lengua, coincidiendo, a mi parecer, con la intervención de Cramer al identificar el malestar e incomodidad de la lectura:

> Al margen de tales sutilezas, nos ocurre a menudo que, cuando leemos un texto traducido a nuestra lengua materna, tenemos una extraña sensación que hace incómoda la lectura, aunque no sabemos en qué consiste exactamente. No se trata de que no consigamos entender el contenido. Simplemente decimos que «suenan mal». Lo más probable es pues que se trate de lo que llamamos la tercera lengua [Rosell Ibern: 19].

Haciendo un ejercicio de resumen, debo indicar que el sentido común de corrección de una traducción tendría que estar motivado en efecto por el grado de reconocimiento de la llamada tercera lengua —en el énfasis de Rossell Ibern—, pero por supuesto teniendo la consideración que en el caso filosófico y teórico de translación el punto de inflexión o de incomodidad de un tercer lector de traducción pudiese no acontecer a primera vista, reservándose dicho lector su juicio de incomodidad más por el asunto filosófico mismo que por el lenguaje traducido.

A partir de esta idea, regreso al artículo de Cramer subrayando la reflexión acerca de que dicha tolerancia perceptiva y receptiva del lector de traducciones tiene su fundamento en la (buena) intención de percibir y comprender lo ahí propuesto, pero sin tener que someterse «en privado» al ejercicio de develación semántica. A esto Cramer le llama directamente «la situación hermenéutica, en la cual se encuentra necesariamente cada lector de traducciones» (1999: 69).

En relación con mi tema específico, centrado en la investigación y trabajo con fuentes primigenias, se debe tomar en cuenta que cualquier lector en cualquier lengua, gracias a su peculiar situación hermenéutica y en razón de su actitud primaria de querer entender el asunto que allí se está tratando, queda sujeto a la tolerancia de la potencial pérdida semántica, de la que Cramer refiere, y por ende deberá mostrar una cierta benevolencia frente al efecto o uso académico de lo ahí comprendido en la traducción. De este modo Cramer elucida una vez más la razón de esta benévola actitud:

> Porque cada traducción es en sí un intento de disipar la diferencia entre ésta y el original. Sabemos, no obstante, que cada uno de estos intentos se encuentra sujeto a la insuperable diferencia entre la lengua natural de la que se traduce y la lengua natural a la que se traduce. El intento por disipar la diferencia, cuya existencia es la que siquiera hace posible y necesaria toda traducción, no podría contar acaso con una cierta perspectiva de éxito, sin el convencimiento de que el esencial contenido proposicional y semántico de una obra narrativa en verdad se «deja» traducir a una cierta lengua natural.[11]

11. Así el tenor original: «Denn jede Übersetzung ist als solche der Versuch, die Differenz zwischen ihr und dem Original zu tilgen. Zwar steht jeder solche Versuch unter der Bedingung der unaufhebbaren Differenz zwischen der natürlichen Sprache, aus der übersetzt wird, und der natürlichen Sprache, in die übersetzt wird. Der Versuch der Tilgung einer Differenz, deren Bestehen Übersetzen allererst möglich und nötig werden läßt, könnte jedoch gar nicht mit Aussicht auf Erfolg unternommen werden, wenn sich nicht die Überzeugung stabilisieren ließe, daß sich der wesentliche propositionale und semantische Gehalt eines Erzählwerkes in einer bestimmten natürlichen Sprache "übersetzen" läßt» (1999: 69).

En un acercamiento actual, esta observación de Cramer sobre la actitud bien intencionada del traductor parece relacionarse con el término acuñado por Hatim y Mason (1990) respecto a la dimensión pragmática de la traducción. En este sentido, puedo corroborar que la intención de lectura de Cramer se enlaza con el inevitable sustrato semántico de la respectiva lengua; un hecho que a su vez sugiere un problema de pragmática. Según Hatim y Mason, la dimensión pragmática de la traducción se ubica en el análisis de las nociones de efectividad y eficiencia de la traducción:

> Como productor de un texto, el traductor se halla en una posición similar a la del productor del texto original; pero a diferencia de éste, se verá a menudo en la necesidad de elaborar distintos supuestos sobre los separados entornos cognitivos de los usuarios respectivos del original y la versión [meta] [Hatim y Mason, castellano, 1995: 123].[12]

Desde mi propia auto-comprensión como traductor me resulta pertinente considerar este planteamiento de los «supuestos sobre los separados entornos cognitivos de los usuarios», porque de ahí habrá que tener en cuenta «las valoraciones que los productores de texto hacen sobre lo que puede ser presupuesto o compartido con los receptores del texto» (1995: 123).

De este modo y contextualizando las citas a Hatim y Mason, también me veo en la posibilidad de retomar el tema de la estabilidad de la traducción de la que había disertado arriba, pero ahora subrayo el equilibrio esperado en el texto entre aquello que los autores llaman entidades nuevas, evocadas e inferibles:

> [...] entidades nuevas, evocadas e inferibles, de modo tal que la fusión de las tres clases le permita al lector u oyente inferir la intención comunicativa del productor. El equilibrio se regula por los principios de efectividad (alcanzar la máxima transmisión de contenido relevante o cumplir con una meta comunicativa) y efi-

12. Así el original: «The translator as a text producer is in a similar position to the producer of ST [source text] but will often make different assumptions about the separate cognitive environments of source and target text users» (1990: 93).

ciencia (alcanzar lo anterior del modo más económico, dando lugar al mínimo gasto de esfuerzo de elaboración) [1995: 123].[13]

Por supuesto que en este caso la economía del acto comunicativo oral queda suspendida de mis reflexiones, en virtud de trabajar primordialmente con obra escrita fehaciente y perdurable, misma que a diferencia de la brevedad de la voz, tiende a persistir sobre su origen, registrándose su estado temporal concretamente en la noción de edad histórica.

5. **A manera de conclusión provisional**

La pertinencia de estas elucidaciones sobre principios filológicos, críticos y hermenéuticos de la traducción también puede apreciarse desde el punto de vista del particular estado actual de las traducciones al español de la obra de este tipo de autores fundamentales como Husserl, Ingarden y Heidegger. En efecto, las obras traducidas al español tanto de Husserl como de Ingarden abarcan una mínima parte apenas básica y todavía insuficiente. En razón de esto, y tomándose como un ejemplo análogo a todo estudio filosófico de fuentes originales distintas del español, sería preciso anticiparse siempre a la reflexión acerca de cuál será la actitud de lectura de traducciones por adoptar, teniendo muy bien en cuenta la fáctica situación hermenéutica de querer entender (cognitivamente) y comprender (psicológicamente) lo ahí escrito, dejando por supuesto una cierta holgura para admitir la posible influencia de la imprescindible duda semántica del contenido originario.

---

13. Cfr. el original: «[...] new, evoked and inferable entities, such that the fusion of the three allows the reader/hearer to infer the producer's communicative intention. The balance is regulated by the principles of effectiveness (achieving maximum transmission of relevant content of fulfilment of a communicative goal) and efficiency (achieving it in the most economical way, involving minimum expenditure of processing effort)» (1990: 93).

Bibliografía

ARGÜELLES FERNÁNDEZ, Gerardo (2008). «Apuntes críticos sobre teoría literaria en apego a Roman Ingarden y Horst-Jürgen Gerigk». En: *Semiosis* IV-7, 25-75.

AGUD APARICIO, Ana (1985). «Zur Theorie und Praxis der Übersetzung». En: *Energeia und Ergon* 3, 31-45.

— (1993). «Übersetzung und Sprachwissenschaft». En: Armin, P.F. *et al*. (eds.), *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Teil 1,* Berlin, Erich Schmidt, pp. 109-129.

BENJAMIN, Walter (1972). *Die Aufgabe des Übersetzers*, en *Gesammelte Werke,* Band 4,1. ed. T. Rexroth, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

CAMPOS, Marco Antonio (2001). «Poesía y traducción». En: Vital, Alberto (ed.) (2001). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes,* México, UNAM, pp. 487-501.

CHRUDZIMSKI, Archadiusz (1999). *Die Erkenntnistheorie von Roman Ingarden*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.

— (2005). *Existence, culture and persons, The ontology of Roman Ingarden,* Frankfurt am Main, Ontos.

CRAMER, Konrad (1999). «Über den französischen Anfang von Tolstois "Krieg und Frieden"». En: Menger, Klaus (ed.), *Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation* (Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk), Heidelberg, Winter Universitäts Verlag, pp. 67-91.

ECO, Umberto (1998). *El nombre de la Rosa* (trad. R. Pochtar), Barcelona, Lumen.

— (2000). «Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción». En: Idem. *Los límites de la interpretación* (trad. Helena Lozano), Barcelona, Lumen.

DZIEMIDOCK, B. y MCCORMICK, P. (eds.) (1989). *On the aesthetics of Roman. Ingarden interpretations and assessments*, Amsterdam, Rodopoi.

FALK, Eugen H. (1981). *The poetics of Roman Ingarden*, Chapel Hill, North Carolina Univ. Press.

FIGAL, Günter (1996). «Übersetzungsverhältnisse». En: Idem., *Der Sinn des Verstehens,* Stuttgart, Reclam, pp. 101-112.

FOKKEMA, Duwe (1981). «Cuestiones epistemológicas», En: Ídem, *et al*. (eds). *Crítica Literaria*, México, Madrid, Siglo XXI, pp. 376-407.

FROST, Elsa Cecilia (Comp.) (2000). *El arte de la traición o los problemas de la traducció*n, México, UNAM.

GADAMER, Hans-Georg (1958). «Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtsteins». En: *Rivista di Estetica* 3, 375-383.

— (1975). *Verdad y método I* (trad. A. Agud Aparicio y R. de Agapito), Salamanca, Sígueme.

— (1990). *Wahrheit und Methode*, 6.ª ed., Tübingen, J.C.B. Mohr.

GERIGK, Horst-Jürgen (1975). *Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes,* Berlin, New York, Walter de Gruyter & Co.
— (1991). *Die Sache der Dichtung dargestellt an Shakespeares «Hamlet», Hölderlins «Abendphantasie» und Dostoevskijs «Schuld und Sühne»*, Hürtgenwald, Guido Pressler Verlag.
— (2002). *Lesen und Interpretieren*, Göttingen, UTB-Vandenhoeck & Ruprecht.
GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996). *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, EDAF.
HATIM, Basil y MASON, Ian (1990). *Discourse and the Translator,* New York, Longman.
— y MASON, Ian (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso* (trad. S. Peña). Barcelona, Ariel.
HAUFF, Jürgen (1985). *Methodendiskussion*, Königstein, Athenäum.
HEIDEGGER, Martin (2006). *Einführung in die phänomenologische Forschung (1923/1924),* Gesamtausgabe II. Band 17, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
HEINRICH, Dieter e ISER, Wolfgang (eds.) (2001). *Theorien der Kunst*, 4. ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp.
HELD, Klaus (1980). «Husserls Rückgang auf das phainómenon und die geschichtliche Stellung der Phänomenologie». En: *Phänomenologische Forschungen* 10, 89-145.
HENSEY, Federico (1991). «Traducción y espacio semántico». En: Luna Traill, E. (Coord.), *Scripta philologica*. México, UNAM, pp. 79-94.
HUSSERL, Edmund (1950). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie 1*. Halbband: Text der 1.-3. Auflage Hrsg. von Walter Biemel (Auf Grund des Nachlasses veröffentlicht vom Husserl-Archiv «Louvain» unter Leitung von Hermann Leo van Breda). HUSSERLIANA. GESAMMELTE WERKE. BAND III (orig. 1913). The Hague: Martinus Nijhoff.
INGARDEN, Roman (1958). «Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils». En: *Rivista di Estetica* 3, 414-423.
— (1962). «Prinzipien einer erkenntnistheoretischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung». En: *Actes du Vie Congrès International d' Esthétique, Athènes, 1960*. Athen, pp. 622-631.
— (1968a). *Edmund Husserl: Briefe an Roman Ingarden.* The Hague, Martinus Nijhoff.
— (1968b). *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
— (1972). *Das literarische Kunstwerk* (1931-1965[3]), 4.ª ed., Tübingen, Max Niemeyer.
ISER, Wolfgang (1994). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 4.ª ed., München, UTB-Fink.

LEITERITZ, Christiane (2004). «Phänomenologische Hermeneutik». En: Sexl, Martin (ed.). *Einführung in die Literaturtheorie*. Basel, UTV, pp. 129-159.

LEVÝ, Jirí (1969). *Die literarische Übersetzung, Theorie einer Kunstgattung,* Frankfurt am Main, Athenaum.

MORENO, César (2000). *Fenomenología y filosofía existencial,* Madrid, Síntesis.

MITSCHERLING, J. (1997). *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics,* Ottawa, University of Ottawa Press.

MÜLLER, Jürgen E. (2005). «Literaturwissenschaftliche Rezeptions- und Handlungstheorien». En: Bogdal, Klaus-M. (ed.) (2005), *Neue Literaturtheorien: eine Einführung,* Göttingen, Vandenhoek y Ruprecht, pp. 181-207.

PASTERNACK, Gerhard (1975). *Theoriebildung in der Literaturwissenschaft*, München, UTB-Fink.

REIß, Katharina y VERMEER, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Max Niemeyer.

ROSSELL IBERN, Ana María (1996). *Manual de traducción. Alemán-Castellano*. Barcelona, Gedisa.

SCHNEIDER, Norbert (1997). *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Stuttgart, Reclam.

SPIEGELBERG, Herbert (1982). *The phenomenological movement*, The Hague, Martinus Nijhoff.

STEIN, Edith (1991). *Briefe an Roman Ingarden,* 1917-1938. *Edith Steins Werke* tomo XIV, Freiburg, Herder.

STOLZE, Radegundis (1985). *Grundlagen der Textübersetzung*, Heidelberg, Groos.

STRELKA, Joseph (1989). *Einführung in die literarische Textanalyse*, Tübingen, UTB.

WELLEK, Rene y WARREN, Austin (1942). *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & Co.

IDEOLOGÍAS EN LA TRADUCCIÓN: IDENTIDAD, CANON Y AUTOCENSURA

Iwona Kasperska
Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

1. **Introducción**

En el título de esta contribución nos referimos a los muy complejos problemas que pueden manifestarse en todas las etapas del proceso de traducción: la identidad, el canon y la autocensura. No obstante, si observamos cada uno de ellos de más cerca, veremos que la identidad se presenta principalmente como criterio temático, el canon nos remite al estatus que tiene el texto en cuestión o al estatus al que aspira su autor/editor/traductor y, finalmente, la autocensura se ve asociada, sobre todo, con el proceso de redacción propiamente dicha del texto meta. El denominador común de estos tres problemas lo constituyen las ideologías, punto de partida de las políticas de mecenazgo en el ámbito de la literatura en general y de la actividad traductora en particular, al ser ésta una parte de la comunicación (inter)cultural. Los apartados que siguen nos servirán para reflexionar sobre los aspectos ideológicos de tres situaciones literario-traductoras y para presentar el estrecho vínculo que existe entre la literatura y la traducción en lo que respecta a la influencia de las ideologías.

2. **Marco teórico**

El marco teórico del que partimos en nuestra línea de investigación sobre las ideologías en la traducción lo constituyen varias teorías, de las cuales la más importante es el enfoque sociológico que propone Teun A. van Dijk en su investigación sobre la

ideología en el discurso. También tenemos en cuenta el planteamiento aportado por los manipulistas: nos referimos a la Escuela de la Manipulación que forma parte de los Translation Studies, y más específicamente a André Lefevere, uno de sus máximos representantes, autor de conceptos como el de patronazgo, o mecenazgo, y el de reescritura. El tercer enfoque de cabal significación para nuestra investigación es el de la Escuela de los Polisistemas y, más precisamente, la importancia de las normas que según Gideon Toury, de la Universidad de Tel-Aviv, rigen el proceso de traducción y de recepción de traducciones en el contexto meta. Finalmente, nos referimos a la traducción intercultural o, más bien, a un matiz de este concepto que, en nuestra opinión, hay que destacar.

De acuerdo con Teun A. van Dijk, la ideología es «un conjunto de creencias fácticas y evaluativas —o sea, el conocimiento y las opiniones— de un grupo» (2006: 71) o, dicho de otro modo, un «conjunto de creencias en nuestra mente» (2006: 44). Las ideologías, opina el lingüista holandés, están relacionadas con los grupos y con sus intereses: las ideologías son construidas, utilizadas y cambiadas por los actores sociales en tanto que miembros de un grupo y en prácticas sociales específicas, frecuentemente discursivas. No son constructos individuales e idealistas, sino constructos sociales compartidos por un grupo (Van Dijk, 2006: 23). Van Dijk propone analizarlas según varios criterios, a saber: valores, identidades, relaciones, objetivos, posiciones y poder (2006: 71). Las ideologías son representadas por las instituciones, que a través de sus prácticas discursivas las formulan, explican, legitiman y motivan. El discurso, o los discursos, son «formas de acción e interacción social, situados en contextos sociales en los cuales los participantes no son tan sólo hablantes/escribientes y oyentes/lectores, sino también actores sociales que son miembros de grupos y culturas» (Van Dijk, 2006: 19). Además, es de notable importancia el hecho de que las ideologías son socialmente compartidas. Por otro lado, los que participamos en la actividad traslaticia —traductores, investigadores, críticos y editores— estamos expuestos a constantes enfrentamientos de sistemas de valores, no solamente a los que nosotros mismos representamos, sino también a los que declara el público receptor.

En el marco de este planteamiento es necesario aclarar el significado del término «manipulación», considerado por André Lefevere como la clave para comprender la naturaleza de la tarea translatoria; es decir, su estrecha vinculación con el poder. Junto con Lefevere, la investigadora británica Susan Bassnett (1998: 123) reflexionó sobre los apremios de carácter textual y extratextual que pesaban sobre el traductor cuya actividad, hay que subrayarlo, nunca se realiza en un vacío ideológico. Todo lo contrario, las decisiones estratégicas tomadas ante las siempre complejas realidades culturales de partida y de llegada implican tener en cuenta múltiples factores-restricciones. Esas decisiones fueron denominadas «manipulaciones». Más específicamente, los investigadores en cuestión se referían a la selección de textos a traducir, al papel desempeñado por la editorial, a las normas de traducción, a los criterios del traductor y sus estrategias y, finalmente, a la recepción del texto meta por la cultura de llegada. Dichos planteamientos llevaron a Lefevere a la conclusión de que la traducción dependía del poder como máximo factor ideológico (Lefevere, 1992: vii).

Para amenizar nuestras reflexiones acerca del canon, merece la pena citar también el concepto de reescritura, lanzado por el mismo estudioso belga. Según Lefevere, el término abarca la interpretación de textos, la crítica, las antologías, las historias de la literatura y la traducción como reescritura más influyente (Lefevere, 1992). Lo que planteamos en este estudio es que en el mismo contexto cultural de origen, y gracias a la actividad editorial y científica más o menos institucionalizada, la situación del autor puede cambiar. El poder del patronazgo (o mecenazgo, como lo llamaba Lefevere), por ejemplo, influye no solamente en la reescritura misma, sino también en la distribución de ésta por los medios académicos y otras instituciones de docencia e investigación, por las revistas de crítica, por los ministerios de educación, por los autores de programas de formación, etc. La gestión de los proyectos llevados a cabo por esas instituciones, o instancias del poder, pueden desplazar al autor o a su(s) texto(s) de la periferia hacia el centro (canon) o del centro hacia la periferia.

El enfoque polisistémico israelí aporta otro aspecto ideológico del proceso de traducción; busca explicar por qué ciertos

textos son elegidos para ser traducidos y otros son completamente ignorados. ¿Cuáles son los criterios según los cuales una literatura es considerada fuerte o débil? ¿El ser traducida mucho o ser traducida poco? ¿A qué se debe su estatus? ¿Son factores literarios o políticos los que deciden su ubicación dentro del sistema cultural?

Para los investigadores de esta escuela, Itamar Even-Zohar y Gideon Toury, la literatura es un sistema de sistemas que pueden ser primarios y secundarios. Los sistemas (o modelos) primarios incluyen la literatura canónica, y se encuentran en el centro. Tienen carácter innovador: introducen nuevas ideas y maneras de ver el mundo y la literatura. Los modelos secundarios, no obstante, incluyen la literatura periférica y están ubicados en la periferia. Tienen carácter conservador y no modifican el sistema, sino que lo mantienen tal cual. A esta propuesta se le puede reprochar un dualismo demasiado simplista. La dinámica de los procesos literarios y culturales escapa al binarismo centro-periferia, porque las órbitas alrededor de las cuales «giran» los textos (originales y traducidos) son múltiples y heterogéneos, tanto dentro de una sola cultura como a nivel transnacional.

El enfoque polisistémico ofrece una interesante aportación en cuanto a las normas, a cuyo estudio se dedicó Gideon Toury (2004). El investigador le dio el nombre de aceptabilidad al conjunto de normas existentes en el contexto receptor de las traducciones (Toury, 2004: 98). Hizo hincapié en dos tipos de normas: las normas preliminares, que se refieren a la política de traducción, y las normas operacionales, que incluyen las soluciones concretas, la redacción del texto meta y la manera en la que se organiza el material lingüístico (Toury, 2004: 100-101).

Finalmente, en el enfoque intercultural del que también partimos hay que resaltar los casos en que la producción literaria en la lengua del contexto de llegada resulta en una traducción intralingüístico-intercultural: hablamos de la traducción-explicación del Otro, ya de por sí marcada por lo ideológico, hecha en la lengua del receptor y cuando el autor es partícipe del mismo contexto lingüístico-cultural que su lector.

3. **La identidad en *El infierno prometido*, de Elsa Drucaroff**

La novela de la argentina Elsa Drucaroff es un texto comprometido, una novela de denuncia que también tiene rasgos de novela psicológica y de aventuras. Trata de un tema que es controvertido tanto para el público de partida, es decir, el argentino, como para el público de llegada, el polaco, y en general, para la diáspora judía.

Habla de un episodio de la historia de los judíos en la Argentina de finales del siglo XIX y principios del XX, época en que un sector de la diáspora porteña se dedicó a la organización de la prostitución (legalizada en 1927 en el país sureño), a la administración de prostíbulos y a la trata de mujeres judías de Europa del Este. El grupo más importante e influyente fue la Sociedad Israelita de Socorros Mutuos «Varsovia». El nombre de la sociedad es muy significativo. Al utilizar el nombre de la capital de Polonia, sus miembros reivindicaban su identidad polaca, que, en cierto sentido, les fue negada cuando fueron «desterrados» de su país a consecuencia de la discriminación y de la persecución u optaron por la emigración dada a la precaria situación económica en la que se encontraban. En 1927, la sociedad cambió el nombre de «Varsovia» por el de «Zwi Migdal» (Vincent, 2005; Kozerawska y Podolska, 2007; Yarfitz, 2009). La novela de Elsa Drucaroff habla de las actividades de esa organización, es decir, de la trata de blancas y del proxenetismo.[1]

Uno de los temas de identidad que resalta en la novela es, a nuestro parecer, el sentimiento de pertenencia, que se manifiesta de las siguientes maneras: 1. Trata de la ascendencia polaca de los proxenetas, de la reivindicación de su polonitud (notable en el nombre de «Varsovia» con el que bautizaron su organización), contra lo cual, dicho sea de paso, protestó el Ministerio de Relaciones Exteriores de Polonia; 2. La demanda de la identidad diaspórica de parte de los proxenetas judíos, la reivindicación de su pertenencia a la comunidad judía de Buenos Aires, de la que

1. Recomendamos el estudio de Myrtha Schalom *La Polaca. Inmigrantes, rufianes y esclavas a comienzos del siglo XX* (2003), que cuenta la historia de la judía polaca Raquel Libermann, forzada a prostituirse. Sus fragmentos se pueden leer en el blog de Myrtha Schalom.

fueron excluidos; 3. La reivindicación de pertenencia a la comunidad judía por parte de las mujeres forzadas a la prostitución, ya que ellas también fueron excluidas de la comunidad. A todo aquel mundillo de la prostitución se le negaba el acceso a las sinagogas, al teatro y al cementerio judío de Buenos Aires. El ostracismo era total (Vincent, 2005; Yarfitz, 2009).

Otro tema de identidad lo constituye la memoria histórica que se quiere negar y borrar porque es considerada vergonzosa. Por un lado, nos topamos con una campaña de antisemitismo en Europa y en América que exponía el proxenetismo judío para desacreditar a la comunidad judía a nivel internacional (Kozerawska y Podolska, 2007). Por otro lado, hay que mencionar la negación por parte de la propia comunidad judía de la trata de blancas y de su prostitución, el ostracismo hacia las mujeres, que antes que nada eran víctimas, y el silencio sobre tal proceder dentro de la diáspora argentina (Czerwonogóra, 2010).

La reivindicación de la verdad sobre la historia de aquellas mujeres fue uno de los objetivos de Elsa Drucaroff que, en una entrevista concedida a la investigadora polaca Katarzyna Czerwonogóra, dice que en su niñez y todavía hasta hace poco se omitía este «vergonzoso» tema. Según la escritora, al negar el trato de justicia que merecían las mujeres forzadas a prostituirse, la comunidad judía seguía siendo esclava de un pasado en absoluto honorable (Czerwonogóra, 2010: 13). Rechazadas por su propia comunidad, las prostitutas eran doblemente víctimas: de los rufianes y de su propio pueblo.

El libro es también una crítica implícita de los gobiernos de Polonia y Argentina, de las sociedades de ambos países y de la comunidad judía. Del gobierno de Argentina se critica la legalización de la prostitución en 1927, la corrupción (que permitía la entrada clandestina de mujeres a través del puerto de Buenos Aires) y la justificación que hacía el sector conservador de los políticos argentinos de la prostitución. De la sociedad polaca son objeto de crítica la discriminación de los judíos y la corrupción de las instituciones, que hacía posible sacar del país a menores de edad. Finalmente, se critica el conservadurismo y la hipocresía de la comunidad judía de ambos países, la falta de emancipación de sus mujeres y el ostracismo frente a las personas que aspiraban a una vida distinta.

Los temas tratados en la novela son altamente ideológicos y controvertidos. Basta con decir que la primera persona a quien se propuso traducir el libro rechazó la propuesta porque, al trabajar para el Ministerio de Relaciones Exteriores de Polonia, no pudo aceptar la oferta.

En cuanto a la manipulación de la que hablamos en el título de este apartado, nos referimos a las decisiones que tuvimos que tomar al traducir el libro, ya que no sólo nos basamos en nuestro criterio, sino también en las opiniones de la autora, con la que mediamos en varias ocasiones, y en las sugerencias de expertos en la cultura judía, en el yiddish y en el polaco. La más problemática resultó la transgresión lingüístico-cultural, muy patente en el texto de partida, por ejemplo, cuando se mezcla el discurso filosófico-teológico con el lenguaje vulgar mediante el que se justificaba la prostitución o, en términos de cultura, al hablar de la identidad polaca de las prostitutas y de los proxenetas. Todas las decisiones fueron tomadas en función de la traducción que, a nuestro juicio, debe de ser pragmática.

De ahí el resultado de cómo resolvimos uno de los problemas de traducción, relacionado directamente con el tema de la identidad. En algunas ocasiones, decidimos traducir el gentilicio *polaco* como *judío* (*Żyd* o *żydowski*, en polaco). Durante varias conversaciones (o mediaciones) mantenidas con la autora debatimos el tema porque, para conservar la lógica del texto, era evidente que si en el contexto polaco (en el que transcurre la primera parte de la novela) se diferenciaba entre polacos y judíos como grupos étnicos, incluso antagónicos, también al traducir la segunda parta de la novela, que transcurre en Argentina, en reiteradas ocasiones había que conservar la misma diferencia, o por lo menos matizar el texto, siempre en función del receptor meta. Desde el punto de vista de la autora, esa traducción expoliaba a los judíos de su identidad polaca. Sin embargo, el objetivo fue el de lograr una traducción pragmática y lógica desde el punto de vista del receptor polaco (Kasperska, 2011).

4. **El «canonazo» de Andrzej Bobkowski**

Para ilustrar otro problema de la influencia de la ideología en la traducción, presentaremos el caso del escritor polaco Andrzej Bobkowski (1913-1962), cuya narrativa se desplazó de la periferia, es decir, del grupo de autores exiliados y vetados, al centro, o sea, al canon literario polaco.

Andrzej Bobkowski pertenece a la generación de escritores de la diáspora polaca, formada por los que salieron de Polonia antes o durante la segunda guerra mundial y que debido al cambio de sistema político tras su finalización no regresaron al país. Bobkowski emigró de Polonia rumbo a Francia en 1938, y de Francia a Guatemala, en 1948. Al principio de su trayectoria literaria, en los años cuarenta, sus cuentos, crónicas de viaje y diarios eran publicados tanto en el extranjero (en la revista polaca *Kultura*, editada en Francia en los años 1947-2000) como en Polonia (en las revistas *Twórczość*, *Tygodnik Powszechny* o *Nowiny Literackie*). En los años cincuenta, cuando oficialmente se declaró anticomunista, su situación se complicó y, por razones ideológicas, dejó de ser publicado e incluso de ser debidamente mencionado en las enciclopedias. Hasta los albores de los años ochenta, sus escritos aparecieron impresos en las páginas de *Kultura* y en otra revista del exilio polaco, *Wiadomości*, que se publicaba en Londres (1946-2001). Es significativo aclarar que ambas se posicionaron en contra del régimen comunista y publicaron crónicas y textos literarios de autores muy críticos con el régimen o que se distanciaban del sistema. La obra maestra de Andrzej Bobkowski, el diario *Szkice piórkiem* (1957), editada por el Instituto Literario Biblioteca de *Kultura*, no pudo circular libremente en Polonia, ya que tanto la revista como los libros publicados por su editorial se encontraban en el índice de libros prohibidos. Su primera publicación en Polonia, por cierto clandestina, tuvo lugar en 1987 (Cracovia), y la primera oficial, en 1995.

A partir de los ochenta, pero sobre todo durante los últimos veinte años, varios escritos de Bobkowski han sido editados por primera vez, sobre todo en forma de colecciones de cartas personales intercambiadas por el autor de *Coco de oro* con su madre, parientes, amigos e intelectuales relevantes de la época como, por ejemplo, Jerzy Giedroyc, jefe de la redacción de *Kultura*, y el

escritor Jarosław Iwaszkiewicz. Además, se han publicado varias colecciones de cuentos (los mismos pero en antologías confeccionadas de manera distinta) y diarios. En la actividad editorial del década del 2000 resalta la de la editorial «Więź», cuyas publicaciones están comentadas con notas y acompañadas de estudios críticos.

Al tomar en cuenta la proliferación de textos críticos, ya notable antes del 2013, año declarado por el Parlamento de Polonia como Año Andrzej Bobkowski en conmemoración del primer centenario de su nacimiento, se puede llegar a la conclusión de que la obra del «cosmopolaco» (como se le apodaba) está en su auge. La política editorial, el interés por parte de la crítica y de los estudiosos de las letras polacas, los numerosos debates en los medios de comunicación o la organización de congresos nacionales (1995 y 2011) y exposiciones para conmemorar la trayectoria literaria de Bobkowski están coadyuvando a la divulgación de una obra prolífica, de la cual una parte considerable todavía no ha visto la luz. De ahí nuestra conclusión de que, a todas luces, Bobkowski se esté desplazando de la periferia hacia el centro, y es muy probable que llegue a ser canónico, especialmente debido al cada vez más creciente interés por su obra.

En nuestra investigación sobre las ideologías, lo que más nos llama la atención son las cartas y diarios de Bobkowski, escritos en su mayoría en Guatemala; son de especial interés los que contienen observaciones hechas desde la perspectiva del polaco y europeo respecto a la sociedad guatemalteca, la situación política de su nueva tierra y los aspectos geográficos y económicos. Las reflexiones de Bobkowski nos parecen tanto más interesantes al aparecer en cartas personales dirigidas a sus íntimos y amistades, algunas de las cuales tienen carácter muy personal y sirven al remitente para confesarse o compartir, o dicho de otro modo, expresar lo que realmente piensa. El análisis de los textos que hablan de Guatemala nos permitió constatar que el autor, traductor de una realidad ajena a la cultura polaca (es decir, la de sus destinatarios directos), recurre al discurso hegemónico; por ello sólo contadas veces logra distanciarse de su postura del europeo que se autocrea como «el blanco, constructor de toda la civilización occidental» (Bobkowski, 2006: 157, nuestra traducción). Su estrategia a la hora de traducir la cultu-

ra guatemalteca consiste en recurrir a un acervo profuso de técnicas literario-traductoras, entre las cuales destacan la explicación de los fenómenos locales, las ineludibles comparaciones del país centroamericano con Polonia y el continente europeo, la transferencia de los nombres originales de los conceptos culturales, definiciones *sui generis* y un sinfín de referencias, citas y alusiones a la(s) cultura(s) y literatura(s). El autor da rienda suelta a su riquísimo bagaje cultural en tanto que lector ávido, políglota, observador perspicaz de la vida, viajero, ciclista, constructor de modelos de aeroplanos y autor de un «proyecto existencial»[2] llevado a cabo en Guatemala (Wierzejska, 2014). En el discurso bobkowskiano se pueden distinguir cuatro filtros básicos por los cuales el autor hace colar la realidad guatemalteca de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, a saber: el filtro eurocentrista, el católico, el racial y el lingüístico (Kasperska, 2010).

Nos centraremos en el filtro eurocentrista, aplicado por Bobkowski *in situ* porque, antes de alcanzar América Central, Guatemala era un país completamente desconocido para él, como también lo era la lengua castellana. El eurocentrismo se manifiesta en el uso de un vocabulario típico del discurso colonial. Por ejemplo, reiteradas veces se usa el adjetivo «salvaje» (*dziki*) en los comentarios sobre la realidad guatemalteca. En una carta del 30 de abril de 1951 dirigida a su madre, el autor expresa la siguiente opinión: «El facilitarle la vida a uno es un rasgo primitivo característico de esos países salvajes, que no tienen la más remota idea de lo que es el progreso».[3] Por otra parte, en múltiples ocasiones, el escritor se sorprende al topar el progreso que tanto añora, por ejemplo, al darse cuenta de la buena calidad de las carreteras y al ver que se estaban contruyendo nuevas. En otra carta a su madre, fechada el 21 de marzo de 1949, dice:

---

2. Bobkowski optó por emigrar de Francia a Guatemala, un país lejano, periférico, todavía no corrupto y aún libre de totalitarismos que, según el escritor, acabaron con Europa durante la segunda guerra mundial. Sin embargo, como concluye Jagoda Wierzejska, no llegó a comprender su nuevo país, y algunas de sus observaciones pecan de superficialidad y de ser malinterpretaciones hechas por un «hombre blanco» (Wierzejska, 2014).

3. «To ułatwianie człowiekowi życia to jedna z zacofanych cech takich dzikich krajów, nie mających zielonego pojęcia o żadnym postępie» (Bobkowski, 2008: 64, nuestra traducción).

«Antes de llegar aquí, estos países nos parecían "salvajes"»[4] (Bobkowski, 2008: 28, comillas del autor, nuestra traducción). Las contradicciones en la interpretación de la realidad del país de acogida pudieron depender de muchos factores, entre los cuales el filtro eurocentrista desempeñó un papel predominante. No obstante, también influyó su «proyecto existencial» que le hizo adoptar una postura muy crítica frente a comportamientos tales como el «valemadrismo», la vida a expensas de otras personas, la envidia o la falta de honestidad y de espíritu emprendedor. Es evidente que atribuirlos a los guatemaltecos significa generalizarlos como tales, algo que Bobkowski hace en muchas de sus cartas. Por otro lado, es también posible que su crítica personalidad se hubiera manifestado precisamente de esa manera como consecuencia de la situación de precariedad extrema en la que vivía el matrimonio y de la soledad que padecía Andrzej.

Otro rasgo característico y a la vez sorprendente en un observador y comentarista de tal envergadura es el muy limitado, si no escaso, interés por la cultura guatemalteca. A pesar de los 12 años vividos en el país centroamericano, experiencia iniciada para llevar a cabo un proyecto existencial, la cuestión guatemalteca ocupa un espacio muy restringido en los escritos de Bob, como lo llamaban sus vecinos. Es como si el autor hubiera seguido viviendo en un «limbo europeo» ubicado en su lejana periferia guatemalteca, lo cual es un argumento más a favor de tratar su filtro eurocentrista como un punto de referencia muy estable (Wierzejska, 2014).

Lo dicho anteriormente nos lleva a dos conclusiones: 1. Las normas preliminares, que se evidencian a la hora de seleccionar los textos por traducir/publicar y que cambiaron en Polonia tras la transición política, han hecho posible la reconfiguración del significado de la obra de Bobkowski (de estatus de literatura vetada por el mecenazgo —críticos, editores, investigadores—, sus escritos se están convirtiendo en obra oficialmente reconocida); 2. El contenido de esta obra debería ser leído con mucha cautela. Los acontecimientos descritos, comentados e interpretados por Bob tuvieron lugar hace muchos años. Por lo tanto, el factor

---

4. «A nam się wydawało przed przyjazdem tu, że to "dzikie" kraje» (Bobkowski, 2008b: 28, comillas del autor).

temporal, contextual e ideológico son de gran peso a la hora de interpretar la obra bobkowskiana.

5. **La autocensura en la traducción de *El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa**

El tercer aspecto ideológico de consideración es el de la autocensura que, a nuestro parecer, se puede observar en la versión polaca de la novela *El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa (2003, traducción de Danuta Rycerz). La visión del mundo de los participantes del proceso de traducción se manifiesta en el texto meta a nivel de contenido y de forma. Se refleja especialmente en los textos que expresan puntos de vista controvertidos, promueven un sistema de valores «minoritario», manifiestan otra moral más allá de la oficial, exponen lo sexual o tratan de la religión (Kasperska, 2013). Obviamente, la lectura del texto meta en sí no permite descifrar las huellas de autocensura. Estas huellas son «visibles» en el producto, o resaltan como tales, sólo a la hora de cotejarlo con el texto de partida. La transgresión autoral puede ser un obstáculo difícil de superar para los partícipes del proceso de traducción. Esto ocurre cuando el sistema de normas individuales no permite aceptar contenidos considerados indecentes o chocantes (Majkiewicz, 2007). Existe también la dimensión cultural, que a los representantes de distintas culturas les hace ver los mismos contenidos en función de los rasgos característicos inherentes a su comunidad cultural. Por lo tanto, lo que el autor considera neutro e inocente o transgresivo y provocativo puede parecer completamente contrario a los receptores de otro contexto cultural.

En la novela *El paraíso en la otra esquina*, la sexualidad y lo corporal son, sin lugar a dudas, uno de los temas básicos. La experiencia sexual de los protagonistas, sus preferencias sexuales, el lugar que ocupa el sexo en distintas culturas o la manera en la que es tratado por las artes desvela la complejidad del fenómeno y su importancia en la vida humana, independientemente de la visión del mundo. Es interesante la confrontación de las normas europeas y tahitianas, que podemos observar en la narración heterodiegética en la que a los protagonistas se les hace

preguntas o en la narración realizada en la tercera persona y en los diálogos, cuyos temas y formas permiten conocer la actitud de los personajes sobre su propia sexualidad.

En la versión polaca de la novela *El paraíso en la otra esquina,* el vocabulario relacionado con la vida sexual se ve, en general, bastante atenuado. En múltiples microsoluciones de las cuales citamos a continuación tan sólo una pequeña muestra se pueden observar desfases a nivel semántico (ejemplos 1, 3, 4, 5, 7), estilístico (2, 5, 6) e ideológico (2, 3, 4):

1) *revolcarse* (34) - *wziąć w ramiona* (62, 'abrazar'),
2) *amar* (21) - *posiąść* (37, 'poseer'),
3) *sodomizar* (18) - *dokonywać gwałtu* (31, 'violar'),
4) *fornicar* (39) - *cudzołożyć* (73, 'cometer adulterio'),
5) *vientre* (30) - *łono* (56, 'regazo'),
6) *bastarda* (25) - *dziecko z nieprawego łoża* (46, 'hijo, -a ilegítimo, -a'),
7) *matriz* (8) - *narządy kobiece* (14, un sinfín de veces traducido como 'órganos de mujer').

Obviamente, en cada caso es el contexto el que actualiza el significado de todos los lexemas y frases citados. Es en función del contexto que el verbo *cudzołożyć* ('cometer adulterio'), como traducción de *fornicar,* no es adecuado, ya que no se usa en el caso de personas que no están casadas. En los casos 2 y 6, las propuestas de traducción corresponden semánticamente con los lexemas originales pero suenan obsoletas. Los ejemplos 5 y 7 muestran un desfase a nivel semántico, siendo la última solución un nombre *passe-partout* que permite eludir detalles. El cambio semántico llama la atención en los casos 1 y 3, especialmente en la traducción del verbo *sodomizar,* que desvela una visión particular del acto sexual. Al efectuar un análisis contrastivo del original y su traducción es imposible constatar a quién se deben las modificaciones y cambios observados. Tampoco se puede saber si las decisiones fueron tomadas en función de las expectativas del público, imaginadas por la traductora, Danuta Rycerz, el editor, Dariusz Żukowski, o las correctoras de estilo, Magdalena Kędzierska y Małgorzata Poździk, es decir los «actores visibles» del proceso de traducción. Lo que sí se conoce es el

resultado de un *continuum* de decisiones, supuestamente algunas de carácter puramente lingüístico, que al fin y al cabo dieron al texto la forma que ahora es el objeto de nuestro estudio.

André Lefevere efectuó un análisis del proceso de edición y traducción de los diarios de Anna Frank (el capítulo «Translation: ideology. On the construction of different Anne Franks» en Lefevere, 1992), y llegó a la conclusión de que el texto había padecido una serie de ingerencias y manipulaciones; es decir, fue selecciondo, corregido y completado por varias personas: la autora, su padre, el editor y los traductores. Fueron «depurados» de los diarios publicados en 1947 por la editorial holandesa Contact los contenidos que en la Holanda de posguerra hubieran desentonado con las normas de la moral y los buenos modales, como el antisemitismo, la masturbación o las descripciones de la defecación. De ahí la conclusión de que la orientación ideológica pudiera haber influido en las posturas adoptadas por los actores más importantes del proceso y, por consiguiente, en la reescritura. Tanto en el caso de los diarios de Anna Frank como en el de la novela de Mario Vargas Llosa se optó por una versión pragmática, adaptada al contexto y al momento histórico. Las reducciones del texto a distintos niveles resultaron ser manipulaciones encaminadas a lograr una traducción/versión pragmática, de acuerdo con la normas de aceptabilidad. Obviamente, siempre pueden ser cuestionadas en función del grado de las injerencias en el texto y la frecuencia con la que se manifiestan.

6. **Conclusión**

A nuestro parecer, cada texto tiene carácter ideológico porque implica el manejo de la lengua, que nunca es neutra, e implica su uso en un determinado contexto, que nunca es libre de «orientación», «visión» ni «ideas». Es más, los textos, sobre todo los que se proponen polemizar con sus ideas, incluyen una serie de temáticas que despiertan reacciones, provocan discusión y hacen crear metatextos.

Los textos siempre están vinculados al poder y a sus distintas instancias que pueden tomar decisiones desde arriba (ca-

non) o desde abajo (autocensura). Nos referimos tanto a las instituciones que recomiendan o imponen, a las editoriales que corrigen o amenizan y a los críticos de literatura y de traducciones, como también a los medios de comunicación en tanto que animadores de la vida cultural. Son las políticas de estos agentes las que crean un discurso, a veces aparentemente objetivo y transparente, pero que en realidad es una expresión de las creencias de dichos agentes. Van Dijk dice que «[l]as ideologías incluyen creencias evaluativas u opiniones» (2006: 53) y que las creencias pueden «corresponder a evaluaciones, o sea, a lo que nosotros pensamos (encontramos) que es verdadero o falso, agradable o desagradable, permitido o prohibido, aceptable o inaceptable, etc.; es decir, a los productos de los *juicios* basados en valores y normas» (Van Dijk, 2006: 36, énfasis del autor). Uno de esos productos son los textos. Por lo tanto, por más difícil que sea prever la recepción de textos publicados o las interpretaciones que se les dé, de una cosa sí podemos estar seguros: en todas las etapas del proceso de (re)escritura se aplica el criterio ideológico.

Bibliografía

BASSNETT, Susan (1998). «The Translation Turn in Cultural Studies». En: *Constructing cultures: Essays on Literary Translation*, S. Bassnet y A. Lefevere (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, pp. 123-140.

BOBKOWSKI, Andrzej (2006). «Z notatek modelarza». En: *Z dziennika podróży*. Warszawa, Biblioteka «Więzi», pp. 142-200.

— (2008). *Listy z Gwatemali do matki*, Warszawa, Twój Styl.

CZERWONOGÓRA, Katarzyna (2010). Conversación con Elsa Drucaroff. En: *Piekło obiecane*, E. Drucaroff, Kraków, Dodo Editor.

DRUCAROFF, Elsa (2006). *El infierno prometido. Una prostituta de la Zwi Migdal*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

— (2010). *Piekło obiecane* (trad. I. Kasperska), Kraków, Dodo Editor.

KASPERSKA, Iwona (2010). «Las cartas y diarios de Guatemala de Andrzej Bobkowski como ejemplos de traducción intercultural. Propuesta de un nuevo enfoque traductológico». En: *Studia Romanica Posnaniensia*, nº XXXVII/1, pp. 55-67.

— (2011). «Czego czytelnik nie widzi, czyli manipulacje autorki i tłumaczki». En: *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*, I. Kasperska y A. Żuchelkowska (eds.). Poznań, Wydawnictwo Rys, pp. 343-355.

— (2013). «Ideologia w przekładzie: przypadki mikrointerpretacji w powieści *Raj tuż za rogiem* Maria Vargasa Llosy». En: *Mario Vargas Llosa – w kręgu twórczości*, M. Potok y J. Wachowska (eds.). Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, pp. 175-201.

KOZERAWSKA, Małgorzata y PODOLSKA, Joanna (2007). «Piranie czekają na kadisz». En: *Wysokie Obcasy*, el 20 de enero de 2007.

LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge.

MAJKIEWICZ, Anna (2007). «Tabu w pracy tłumacza». En: *Tabu w przekładzie*, P. Fast y N. Strzelecka (eds.). Katowice, Śląsk; Częstochowa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej, pp. 25-40.

SCHALOM, Myrtha (2003). *La Polaca. Inmigrantes, rufianes y esclavas a comienzos del siglo XX*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

TOURY, Gideon (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción* (trad. y ed. Rosa Rabadán y Raquel Merino), Madrid, Cátedra.

VAN DIJK, Teun A. (2006). *Ideologías. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Editorial Gedisa.

VARGAS LLOSA, Mario (2003). *El paraíso en la otra esquina*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

— (2010). *Raj tuż za rogiem* (trad. Danuta Rycerz), Kraków, Wydawnictwo Znak.

VINCENT, Isabel (2005). *Ciała i dusze* (trad. Anna Rojkowska), Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie.

WIERZEJSKA, Jagoda (2014). «Być kwezalem, czyli o projekcie "Gwatemala" Andrzeja Bobkowskiego». En: *Andrzej Bobkowski wielokrotnie*, K. Ćwikliński *et al*. (eds.). Warszawa, Biblioteka «Więzi», pp. 274-291.

YARFITZ, Mir (2009). «Caftens, Kurvehs, and Stille Chuppahs: Jewish Sex Workers and Their Opponents in Buenos Aires, 1890-1930», UCLA, http://international.ucla.edu/media/files/MyarfitzSoConeWkshp.pdf, el 29 de julio de 2014.

EL VACÍO, PARÁFRASIS DE *VIDA DE UNA MUJER AMOROSA* DE IHARA SAIKAKU

Daniel Santillana García

Introducción

Conocer, decía Marx, no es interpretar, es crear. En sentido contrario a lo que esta tesis plantea, occidente se ha empeñado, hasta el día de hoy, en multiplicar las interpretaciones, las palabras.

Japón está plantado frente al objeto contemplando su vaciedad. En alguna ocasión Shuichi Kato afirmó, por ello, que Japón no tiene filosofía, tiene poesía. El vacío hace inútiles las explicaciones, la teología.

Las presentes líneas son un objeto; como lo fue mi versión en castellano de *Vida de una mujer amorosa* (*Koshoku Ichidaionna*) cuyo autor original fue Ihara Saikaku (1642-1693).

Saikaku no es un autor totalmente desconocido para los hispanoparlantes dada la variedad de títulos suyos vertidos a nuestro idioma (por desgracia, en su mayor parte traducidos del inglés). Sin embargo, la investigación sobre su obra es prácticamente inexistente. Al elaborar estos párrafos intento crear, desde el budismo (una de las vertientes de pensamiento desde la que Saikaku escribió su obra), no una explicación sino un hueco (así sea modesto) adecuado para acogerlo en la tradición literaria mexicana.

La urbe japonesa durante el siglo XVII

El triunfo de las armas de Tokugawa Ieyasu en 1615 dio lugar al dilatado shogunato de su familia. La época Edo (*Edo Dyi-*

dai o *Tokugawa Dyidai*), apelativo con que se designa al momento histórico protagonizado por los Tokugawa, constituyó un periodo de paz más o menos constante.

La política de paz de los Tokugawa incluyó la expulsión de las potencias extranjeras, cuya presencia en suelo japonés se había convertido en un factor de desestabilización política. En 1641, el gobierno de los Tokugawa implementó la política de reclusión (sakoku) y rompió con el resto del mundo todo nexo diplomático (las relaciones diplomáticas con el Imperio Español estaban rotas desde 1617). No sucedió así con los intercambios comerciales, si bien quedaron restringidos, exclusivamente, a la compraventa con Holanda, China y Corea. Sin embargo, a pesar de la política del sakoku el pensamiento occidental (salvo el cristianismo, que no sobrevivió a la persecución religiosa) encontró formas clandestinas de propagación y llegó a ser «una de las corrientes intelectuales importantes de la época: rangaku» (lit. estudios holandeses) (García, 2005: 119).

A lo largo de los dos siglos y medio que dura el régimen militar de los Tokugawa, la cultura aristocrática del antiguo Imperio se extingue y aparecen nuevos paradigmas, subordinados a los intereses de una economía que prospera gracias al comercio en las ciudades castillo (*choo*). En ellas, los nuevos valores y el movimiento de la economía dependen de la actividad de una clase social emergente: los *choonin*.

Durante la era *Guenroku* (1680-1740), subetapa de *Edo Dyidai*, la actividad empresarial de los *choonin* encauzó el mercado nacional al abastecimiento de las ciudades.

Industria y cultura

La industria editorial fue uno de los rubros económicos más competitivos durante Tokugawa. Casi desde el establecimiento del régimen, un número considerable de empresarios se percataron del potencial del mercado editorial y se orientaron a él.

La circulación de publicaciones (y quienes trabajaban haciendo posible dicha circulación), los expendios fijos y la venta ambulante de libros, folletos y revistas; la compraventa legal de libros aprobados por la censura; el tráfico ilegal de ediciones

que eludían la censura y se expendían clandestinamente bajo los puentes con riesgo para ambos: vendedor y cliente; la diversidad de ilustraciones populares y eróticas; los libros de estampas; los juegos de mesa; los abanicos ilustrados, los programas de mano que se entregaban a la entrada del teatro (y que formaron verdaderas y raras obras de arte coleccionable); los cancioneros, los poemarios, las colecciones de leyendas populares; las muñecas recortables para niñas y niños; todo esto es, apenas, un tenue indicador de la importancia de la industria editorial de *Edo Dyidai*.

El impreso se convirtió en un bien fundamental para la población de las ciudades. Propiciaba y destruía carreras de actores y cantantes quienes dependían de los folletos para mantener su popularidad. Además, a través de tarjetas y volantes se difundían las nuevas tendencias de la moda que los actores de éxito y las cortesanas de alto rango (Tadyuu) imponían (Toomey, 2014: 1) a la sociedad desde el barrio de placer (*yuukaku*). Éstos eran distritos que, no obstante encontrarse en pleno centro de la urbe, estaban delimitados por enrejados que evitaban el acceso a personas de escaso poder adquisitivo.

Las empresas que prosperaron durante *Guenroku* fueron, en general, aquellas relacionadas con —o establecidas en— los *yuukaku*: los burdeles de alta media y baja categoría, los teatros, las salas de masajes, los baños públicos, las peluquerías, los salones de té —en los cuales usualmente se realizaban tertulias literarias—, las casas de geishas, los hostales y las tabernas.

La cultura Tokugawa se explica, sin embargo, por la enorme cantidad de impresos que produjo. En este sentido, Richard Lane destaca los tres factores que, a su juicio, permiten entender la amplitud (así como las peculiaridades) de la oferta cultural de *Guenroku* ellos son: «The rise of capitalism and the new economic Independence of the townsman (choonin), with the consequent availability of leisure; the spread of popular Elementary education in the Terakoya schools; and the development of inexpensive woodblock-printing methods» (1957: 644).

La imprenta occidental, introducida a Japón durante la penúltima década del siglo XVI —el llamado «siglo del cristianismo en Japón» (1549-1643)— por Alessandro Valignano general de la Compañía de Jesús, es otro elemento que intervino en la expan-

sión del mercado de bienes artísticos del Japón de Tokugawa. Valignano instaló imprentas en los seminarios católicos de Arima (1580) y Azuchi (1581) (Santillana, 2013: 269). En aquellas máquinas se imprimieron, en japonés, breviarios, misales, cartas pastorales, libros de oraciones y de historias piadosas. Los jesuitas publicaron, con cierto éxito, algunas traducciones literarias de español a japonés, tal como lo ha investigado la doctora Elena Gallego, quien afirma:

> [Debido al] importante intercambio cultural que se produjo entre Japón y España y Portugal en la segunda mitad del s. XVI y la primera del s. XVII [existen] numerosos libros de esta época sobre San Francisco Javier, así como algunas traducciones (mencionadas por Rodríguez-Izquierdo) [de] Fray Luis de Granada (1504-1588) [de] fines del s. XVI, como *Introducción al símbolo de la fe*, con el título de *Fides no dooshi* (o *Maestro de la fe*) (edición de 1592, reedición en 1611), que apareció en roomaji o alfabeto latino, seguramente para mayor facilidad de los misioneros extranjeros, y la *Guía de Pecadores*, sin duda traducida del portugués, ya que se cita como la obra original *Guia do pecador* (en japonés, *Tsumibito no tebiki*, 1599), que apareció en escritura japonesa, publicada en Nagasaki por los jesuitas... [2002: 518].

Los libros dispuestos en las imprentas de los jesuitas incluían grabados religiosos realizados en lámina de cobre (Bailey, 1999: 60 y ss.). De forma simultánea, utilizando imprentas llegadas de Corea, los generales en pugna por el dominio del país (antes de la victoria de Tokugawa) publicaban libros de preceptos confucianos (Lane, 1957: 646) con el fin de robustecer el poder de los grupos dominantes.

El crecimiento económico impulsado por los hombres de negocios de Tokugawa alcanzó a bibliotecas y librerías (así como todos los servicios colaterales), las cuales se convirtieron, por primera vez en el mundo, en un negocio redituable. Los editores se transformaron en poderosos empresarios antes de que las condiciones de vida permitieran el mismo fenómeno en Europa o en América. El doctor James Gundry, citando a Peter Kornicki, asegura que:

> Kyoto was the first center of the book trade, with the name of the first identifiable commercial Publisher in Japan recorded in a book published there in 1608. From there the industry spread to Edo, by at least the 1660's, and to Osaka; the earliest book known to have produced there was the collection of haikai poetry in 1671 [2009: 23].

El favor del público fue decisivo para el desarrollo de la industria editorial japonesa, por lo que, alcanzar la alfabetización plena se convirtió, entonces, en una necesidad social. De acuerdo con Richard Lane, lo que distingue a la literatura previa, de la literatura de Tokugawa, es el carácter impreso de esta última (1957: 645); carácter que hizo posible, además, su difusión masiva y que permitió que ciertos escritores de éxito, como Saikaku, se profesionalizaran y vivieran de su obra. Saikaku fue producto de esta época llena de contrastes. Época en la que se promovía tanto una cultura del placer, como se trataba (desde el estado) de sostener una estricta moral confuciana.[1] Law-

---

1. El régimen de los Tokugawa censuraba el vicio, desalentaba la asistencia a los barrios de placer a los que denominaba lugares de maldición (akusho), y rechazaba la convivencia entre las clases. No obstante, sabía con claridad que su propia subsistencia como gobierno y la fortaleza económica del país estaba en manos de la industria y el movimiento de capital de los *choonin*, por lo que debía ser muy cuidadoso en las restricciones que les imponía. Esta dinámica contradictoria de crecimiento-contención, tendrá su contraparte ideológica en la defensa de los privilegios de los cacicazgos aristocrático-militares afines a la familia shogunal y la simultánea promoción de la libertad comercial, el individualismo y la iniciativa personal en el mercado. En aras de la conservación de sus prerrogativas, el gobierno de Edo enfatizó la pertinencia del neo confucianismo estoico de Chu Hsi (1130-1200) para definir, por nacimiento y profesión, las siguientes cinco jerarquías sociales: 1) los samurai; 2) los campesinos; 3) los artesanos; 4) los choonin; 5) las Cortesanas y actores (Toomey, 2014: 3). Cada clase social se distinguía, además, por el tipo específico de ropa, accesorios y colores que se le imponían como vestimenta desde el cuartel (Toomey, 2014: 10). Los *choonin* estaban segregados de la participación en cualquier actividad política o administrativa, no obstante que «su pujanza y poderío en el terreno económico sobrepasó con creces a aquel que desesperadamente intentaba conservar y sostener el sistema de gobierno shogunal» (García, 2005: 16). Además del sistema moral de Confucio, con el fin de mantener su hegemonía, el estado shogunal se valió de la tradición, los valores ultra nacionalistas, y las creencias Shintoo en sus aspectos más xenofóbicos e intolerantes. «De cualquier modo, afirma Tsutomo Maeda, podemos concluir que el Estado que construyeron los Tokugawa no se adornó de elementos ideológicos o religiosos,

rence Marceau apunta que Saikaku, como escritor de Tokugawa, fue:

> A product of Osaka merchant [...] singlehandedly transformed prose narrative from the vaguely-defined kana-zoshi forms that had dominated publishing through the first century of Tokugawa rule, creating a new (and commercially successful) genre called the ukiyo-zoshi («floating-world») with his [...] *Koshoku ichidai otoko* [1994: 3].

La postura radical de Marceau, que identifica la vida de Saikaku con la de la ciudad mercantil de Osaka requiere un matiz, pues el profesor Kataoka Yoshikazu, autor de un ya clásico y erudito estudio sobre Saikaku, establece ciertas dudas acerca de la residencia en Osaka de Saikaku y su familia, aunque, al mismo tiempo, ubica la muerte del abuelo en dicha ciudad (2013: 26). Y por otra parte, biografías más recientes sobre el personaje en cuestión, asientan que: «aunque se ha dicho que Saikaku nació en 1642 en una casa rica, los detalles no resultan del todo convincentes» (jphistoryrd.com/edo/ihara, 2014; la traducción al castellano es mía, D.S.).

De la polémica acerca del lugar de residencia de Saikaku, haya sido ésta la ciudad de Osaka, o no, destaca, en cualquier caso, el reconocimiento de que la vida cultural del momento fue tan sofisticada como diversa. Saikaku, por ejemplo, fue lo mismo un intelectual sobresaliente (por lo que, desde el año de 1673, recibió el sobrenombre de *Saikaku el holandés*) (jphisto ryrd.com/edo/ihara, 2014), que un autor prolífico. Su obra com-

---

sino que sometió a los individuos según su capacidad económica y militar» (Maeda, 2005: 17), ejerciendo su dominación de forma práctica a través de la consigna militar (Jeigaku). Los intelectuales ultra nacionalistas denunciaban, simultáneamente, al confucianismo debido a su origen chino (Kazuya, 1968: 23). La crítica de la influencia china trajo como consecuencia el establecimiento de una facultad de estudios filológicos de la antigua lengua y literatura japonesas, la cual centró su atención en la reinterpretación de los clásicos japoneses. Con ello se iniciaron los *Kokugaku* (estudios nacionales), que hicieron de la sociedad verticalizada la esencia de lo nacional. En contraparte, al mismo tiempo, otro grupo de intelectuales formuló los principios del *rangaku* con los que intentaban justificar el individualismo y el interés por la ciencia occidental (Maeda, 2005: 34).

prende poesía haikú, cuentos, dramas dyooruri, lista de actores y cortesanas, guías de barrios licenciosos, obras epistolares, novelas de amor, novelas policiales, ilustraciones de sus propias obras (en colaboración con Moronobu),[2] etc. Contradictorio, como su época, Saikaku, creador de la novela del mundo flotante (*ukidyo dzooshi*) fue también un monje budista que practicaba el ascetismo.

Los escritores

En *Guenroku* los escritores y artistas en general trabajaron, como ya apunté con anterioridad, bajo el mecenazgo de los *choonin*. Con respecto a este hecho, Irena Powell afirma que: «The writer was not any more than a comedian that entertaining his owner; service for which he was getting rewards in kind or small sums of money» (1983: 4). Como mecenas, los *choonin* impusieron tres grandes intereses a la narrativa, según Kato Shuichi: «First, the choonin had a world vision that was not separated of the daily problems [...] second, they were hedonistic, and third, there were looking for the superficial and spectacular things» (1983: 9-10).

Estos tres factores inspiran una nueva narrativa adaptada al gusto *choonin*: se trata de la denominada novela del mundo flotante, de la cual fue creador Ihara Saikaku. La *ukidyo dzooshi* es el traslado del concepto de *ukidyo* al ámbito de la novela.

---

2. «Hishikawa Maronobu, muerto en 1694, [ilustrador] que domina el siglo XVII. Hijo de un bordador, fue en sus comienzos alumno de la escuela [de pintura] tradicional Tosa. Se estableció en Edo (Tokio) hacia 1660, dedicándose a la pintura de estilo y la ilustración de libros. A partir de ese periodo adquirió un sello personal. Hace grabados de samurai con aspecto brutal, pero que indudablemente saben apreciar la poesía y las cortesanas sentimentales [*sic*]. No deja la pintura, ya que en ella puede dar margen a su gusto por los colores. De este artista se conocen, al menos, 150 ilustraciones de libros, si bien de ese total se sabe con seguridad que existen veinticuatro obras eróticas, no dedicadas al público en general, que debido a su elevado precio, eran adquiridas por lectores selectos con medios económicos. Los grabados son de gran intensidad dramática, y podríamos decir magnética» (Grosbois, 1964: 140).

Ukidyo

El término *ukidyo* puede representarse con los caracteres 憂世 o con los caracteres 浮世. Las distintas formas de escribir esta palabra están ligadas a procesos históricos de larga extensión temporal. La primera alude a la noción budista de impermanencia, la segunda al mundo flotante desde la interpretación choonin.

De acuerdo con la doctrina budista, la primera forma de escritura comprende aquello que suponemos existente: el cosmos. Éste, sin embargo, como todo lo aprehendido mediante los sentidos, está inmerso en un proceso eterno de cambio y devenir. El Budismo expresa este primer reconocimiento de la siguiente manera: «The existence is only across to develop. The existence "has developed" and "will" "develop". The existence is in the "time" [...] and the passage of time only is known by his way of becoming» (Takajashi, 1983: 56). Lo existente en el tiempo es de naturaleza inestable: nace, decae y desaparece, por lo tanto, los objetos, por existir en el tiempo, carecen de veracidad. La interpretación que las masas populares dieron a este principio budista, sustentó su particular versión del mundo como un «valle de lágrimas». Lo que distaba un tanto de la doctrina budista original.

Al apropiarse de la noción de «mundo flotante», el choonin le confiere un nuevo sentido. La adapta a su visión hedonista de la realidad, y la transforma en un mero pretexto para agotar el momento viviendo entre placeres. A partir de este cambio de sentido, *ukidyo* se refiere a una vida sin responsabilidades y sin interés por el futuro.

La necesidad de soñar en ese paraíso de placeres carnales, que si bien era tangible, se encontraba más allá de las posibilidades pecuniarias de la mayor parte de los japoneses, explica el éxito de la narrativa que versaba sobre los barrios de placer; por ello, como apunta el doctor Amaury García, «podemos afirmar que este glamoroso «mundo flotante» funcionaba en mayor medida como una gran idealización, y que muchas de las representaciones en la literatura y en la gráfica servían a manera de plataformas de despegue para la imaginación y las recreaciones mentales» (García, 2005: 43). Las *ukidyo dzooshi* abrían, pues, una ventana a la utopía.

La narrativa de Saikaku. Características generales

Las novelas de Saikaku son realistas, urbanas y picarescas. Proporcionan, asimismo, un catálogo detallado de lugares y costumbres a la moda.

El énfasis que la narrativa de Saikaku pone en el azar y la irracionalidad del mundo, relativiza el rígido código samurai en cuya base se encuentra la doctrina de Confucio. Al mismo tiempo, cuestiona el pragmatismo moral de la época y propone, como alternativa, el discurso budista de las cuatro nobles verdades y el óctuple sendero. Sin embargo, los seres humanos que aparecen en las novelas de Saikaku, aunque aspiran a la realización del ideal budista, inmersos como están en un mundo que sólo se concibe mientras se vive en él, son incapaces de darle cumplimiento. El choque entre las aspiraciones de los personajes y la vida real, origina una comedia llena de ironías.

En su narrativa, Saikaku también se muestra contrario a la separación de las clases sociales; y, al mismo tiempo, propone, contra la aristocracia, la movilidad social basada en el mérito.

Las abundantes referencias paródicas a los clásicos japoneses manifiestan la intención de establecer un nexo ideológico entre la cultura de la elite y los choonin.

Vida de una mujer amorosa (1686)

La novela postula dos narradores. El primero es un hombre que marcha tras dos jóvenes peculiares, los cuales, devastados por los excesos de la sensualidad, meditan en los aspectos sombríos de las relaciones amorosas, mientras atraviesan la ciudad. Uno de ellos afirma, por ejemplo: «Yo iría a un país sin mujeres. Allí podría vivir pacíficamente y disfrutar una existencia agradable mientras el mundo gira» (Saikaku, 2013: 15). El narrador aprovecha la conversación de los jóvenes para hacer apuntes morales sobre la brevedad de la vida. De esta guisa llegan a una cabaña perdida en el bosque en la que encuentran al segundo narrador, que se convertirá en la voz principal del relato.

La novela transcurre a medida que el primer narrador escucha, tras la ventana de la chabola, el relato de la anciana, la mujer

amorosa. Así, el primer narrador asume a partir de ese momento un rol pasivo, de escucha silenciosa de lo que la mujer (que posee el monopolio del poder que le confiere el uso de la palabra) refiere. Dos son entonces, las facultades humanas que intervienen en la novela: la de habla, la de escucha; ambas especulativas, no prácticas; por lo que, podemos afirmar que, en el presente de la novela, no sucede nada, salvo el relato de algo que se in inició cuarenta años antes.

De acuerdo con el autorretrato que la anciana bosqueja, ella, como segundo narrador, es una mujer mayor, practicante del ascetismo budista, apartada, por lo tanto, de la sociedad, aparentemente por voluntad propia.

La protagonista afirma desde las primeras líneas que, desde los trece años, su vida estuvo impulsada por la lujuria, y que dicha lujuria, en el transcurso de los años, la colocó en situaciones extremas pues «no hay dolor comparable al dolor de ser mujer» (Saikaku, 2013: 103), sobre todo al considerar que ella vivió a contracorriente los tabúes sociales en torno al ejercicio de la sexualidad femenina. Su belleza perfecta le permitió ser cortesana de alto rango, amante de muchos hombres y de una señora. Además a lo largo de su vida abortó noventa y cinco o noventa y seis veces, hasta que después de una vida llena de azares, se alejó de la compañía humana, con el deseo aparente de expiar sus culpas.

Una característica fundamental de *Vida de una mujer amorosa* es su ambigüedad. *Aparentemente* es el adverbio que define la novela; en ella no parece existir una verdad firme. Todo flota a la deriva. La vida, parece decir el narrador, está compuesta sólo por palabras y las palabras son sólo vaho que desaparece pronto. Así actualiza su vida el narrador. Pues si bien, a lo largo de las jornadas que conforman la novela, se enuncia una historia que, por propia, debe darse por cierta, la ironía con la que el narrador asume los hechos, suscita la duda acerca de la veracidad de los mismos. Así por ejemplo, al recibir la visita de los jóvenes que la buscan en el espacio propicio al ascetismo y la vida retirada debido a que la suponen sabia en asuntos amorosos, la anciana, «riendo entre dientes», comenta con ironía:

> […] ¿otra vez aquí? Este valle de lágrimas seguramente está lleno de lugares para investigar y en los que curiosear. ¿Por qué el viento los trae de vuelta a un sitio tan decadente, donde los oídos echan de menos el escuchar otras voces humanas y los labios conversar? Hace siete años, cuando la sociedad se me hizo intolerable, me recluí aquí, donde el cerezo en flor anuncia la primavera; y los cementerios cubiertos de nieve, el invierno [Saikaku, 2013: 16 y 17].

La anciana vive retirada, sin embargo, recibe continuamente visitas; tal como indica la pregunta con la que recibe a estos viejos conocidos de ella. Se pregunta, asimismo, si estos jóvenes vuelven a visitarla por culpa del viento, y al mismo tiempo lamenta que en su morada raramente se pueda conversar. La anciana echa de menos la voz humana, no obstante, la historia que se dispone a contar es tan larga que agotarla, requerirá una jornada en extremo prolongada. Eso sin tomar en cuenta que, según el fragmento anterior, la narradora se recluyó en ese sitio porque «la sociedad se le hizo intolerable», y unos párrafos después, establece que la razón de su aislamiento se entiende por su necesidad de purgar su ser. Seguramente las diferentes versiones podrían explicarse de alguna forma, pero la risa entre dientes refuerza el escepticismo del lector.

El escepticismo del lector se produce a partir del choque entre las afirmaciones del narrador y aquello que no se dice, pero sucede; generalmente en contrasentido de lo que apenas se aseveró. Por ejemplo, la mortificación que le produce a la protagonista la ejecución de su primer amante (por haberse atrevido a desafiar los impedimentos entre clases sociales) es tal, que incluso la lleva a pensar en el suicidio, pero unos días después lo olvida completamente, y por explicación sólo exclama: «¡Cuán voluble es el corazón de las mujeres!» (Saikaku, 2013: 15). Creo entrever que, en cierto sentido, la confrontación entre distintos niveles de realidad que culmina tanto en la anulación de los mismos, como en la asimilación, más allá de toda lógica (occidental) de los mismos, talante característico del estilo de Saikaku, podría explicarse por los años que el autor dedicó a la creación de Haiku, para el cual resulta vital la sorpresa, producto del enfrentamiento de sus imágenes. Cabe

aquí recordar que Saikaku, «el holandés», llegó a la novela en los últimos años de su vida, después de alcanzar renombre como poeta, dramaturgo, publicista y cronista de variedades, entre varios oficios que desempeñó.

El sarcasmo es, de igual forma, una característica destacada de La *Vida de una mujer amorosa*. El sarcasmo se ubica, también, en esa zona de penumbra entre lo que se dice y lo que en realidad sucede. Tal es la diferencia que se establece entre la vida diurna y la vida nocturna de las cortesanas de esta novela. En tal sentido, las abundantes explicaciones sobre la manera de seducir y retener a los clientes muestran su pertinencia en el relato, pues el arte de seducir y retener es asumido como el arte de hacer convincente una serie de mentiras. Mentiras que llegan a su máximo desarrollo cuando la comunidad de prostitutas (en alusión paródica a los beaterios budistas) de la tercera edad despliega sus artes para engañar a sus clientes.

Sarcástico es también el retrato que se hace de los monjes del Santuario budista del dios de la riqueza, quienes lejos de observar las reglas de su orden, poseen mujeres escondidas en cuartos secretos (e incluso en las cavernas que rodean al convento). De esta forma, el narrador demuestra que no existe nada de lo cual fiarse, que la realidad es, por lo menos, incierta. El vacío se erige como sustento único de lo que llamamos cosmos.

Así pues, desde el tiempo espacio de su vejez, la protagonista realiza una retrospectiva de los sucesos que la han llevado a la reclusión en que ahora vive. La evocación de su vida, desde su memoria, se bifurca en varias posibilidades que se anulan una a otras, pese a que las palabras de la anciana tocan cada una de ellas. Las relata de diferente forma varias veces, como en un «monólogo incoherente, como si hablara en sueños» (Saikaku, 2013: 17).

Esta estrategia narrativa tiene, en mi opinión, el propósito de hacer desaparecer los personajes con un doble fin. En primer lugar, porque el distanciamiento tiempo-espacial denuncia el carácter ficticio de la reflexión narrativa; así, lejos de cualquier pretensión realista, el relato está a la búsqueda de su carácter ficticio, o, en todo caso (de acuerdo con la visión de mundo del budismo), trata de demostrar que la realidad es un engaño. En segundo lugar, me parece que el alejamiento espacio-temporal de la protagonista despoja de su materialidad al universo deli-

neado a partir de su voz;[3] voz que construye una serie de recuerdos que sólo ella posee, manipula y edita.

Vida de una mujer amorosa es, entonces, una novela que pone en crisis su propia enunciación. Tal autocuestionamiento constituye el origen de las tensiones dialécticas que le otorgan su singularidad.

Conclusión

Para delinear un perfil a *Vida de una mujer amorosa* consideré fundamental tomar en cuenta la índole cosmopolita de la vida citadina en el Japón de los Tokugawa, de ahí las líneas que dediqué al desarrollo del periodo histórico. También he tenido que tocar, si bien ligeramente, algunas ideas budistas sobre el vacío, dejando para una oportunidad posterior el desarrollo de la doctrina de la no existencia. Doctrina básica en el budismo, y que se asoma con insistencia a lo largo de la novela de Saikaku. Por cuestión de tiempo, tampoco he podido enfocar mi trabajo en el desvelamiento de las parodias de la literatura clásica japonesa presentes en la *Vida*... He mencionado el sarcasmo como una nota característica de esta novela, haciéndolo depender del choque sorpresivo de lo que se dice y lo que se actúa. Entendiéndolo, en cierto sentido, como un producto de los años que Saikaku dedicó a la escritura de Haiku, para el cual resulta vital el enfrentamiento de las imágenes.

Sólo me resta, reconocer como reconoce la anciana protagonista de la novela que: «sólo les he proporcionado a ustedes, jóvenes, una hora de entretenimiento [...] [pero] cuando la turbia corriente que me ha arrastrado se detenga, mi corazón mostrará su pureza».

3. Alejado del simplista apotegma cartesiano según el cual, si existe un pensamiento debe existir un sujeto que lo esté pensando, el budismo toma el riesgo de negar la relación causa-consecuencia entre el pensamiento y el sujeto, puesto que pertenecen a esferas distintas de lo óntico, de tal forma que, diría el budismo, el pensamiento no implica necesariamente un sujeto que lo esté pensando.

Bibliografía

Libros

BAILEY GAUVIN, A. (1999). *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury (2005). *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, México, Colmex.

GROSBOIS, Charles (1964). *Shunga. Imágenes de primavera. Ensayo sobre las representaciones eróticas en el arte japonés*, Ginebra, Nagel.

KATO, Shuichi (1983). *A History of Japanese Literature*, v. 3, *The Modern Years* (trans. by Don Sanderson), foreword by Edwin MacClellan, Hong Kong, Kodansha International.

KAZUYA SAKAI, A. (1968). *Japón: hacia una nueva literatura*, México, COLMEX (Ensayos, 1).

GUNDRY, David (2009). *«No Barrier Between High and Low»: Love, Ethics, Status and Style in the Fiction of Ihara Saikaku* [Thesis], N.Y., Stanford.

POWELL, Irena (1983). *Writers and Society in Modern Japan*, Hong Kong, Kodansha International.

SAIKAKU, Ihara (2013). *Vida de una mujer amorosa* (trad. del japonés de Daniel Santillana), México, Sexto Piso.

TAKAJASHI, Masanobu (1983). *The essence of Doogen* (trans. by Yazura Nobuoka), London, Kegan Paul International.

Antología

SANTILLANA, Daniel (2013). «Iberia en Japón: el estilo Nanban». En *Virreinatos II*, Lillian Von der Walde y Mariel Reinoso (eds.). México: UAM, pp. 260-278 (Dossiers).

Publicaciones en revistas

LANE, Richard (1957). «The Beginnings of the Modern Japanese Novel: Kana-Zoochi, 1600-1682». En *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 3/ 4.

MAEDA, Tsutomu (2005). «Historia del pensamiento del Kinsei». *Istor.* En *Revista de Historia Internacional,* 21.

MARCEAU, Lawrence (1994). «Women in Saikaku. Good, Bad o Victims of Circumstance?». En *Obegaki*. *Newsletter of the Early Modern Japan Network,* 2.

Páginas electrónicas

<http://www.jphistoryrd.com/edo/ihara.html> fecha de última consulta: 28 de septiembre de 2014.

Gallego Andrada, Elena (2002). *Lengua, literatura y cultura comparadas: estudio y análisis de las dificultades que plantea la traducción de obras literarias de japonés a español* [Tesis], Universidad de Sevilla. <http://pweb.sophia.ac.jp/elenagallego/tesis/literatura_espanola.pdf> fecha de última consulta: 22 de agosto 2014.

Toomey, C. (s/f). «Kosode and the Class System of Edo Period Japan». *Art History 106. Art in East Asia*. <http://media.virbcdn.com/files/66/FileItem-252534-Kimono_Paper.pdf >, fecha última consulta: 20 de agosto de 2014.

Yoshikazu, K. (2013). *Ihara Saikaku*, Tokyo Teikoku, versión digitalizada Chengyutung, Universidad de Toronto. <https://ia600409. us.archive.org/22/items/iharasaikaku00kata/iharasaikaku00kata.pdf>, fecha de última consulta: 2 de agosto de 2014.

TRADUCCIÓN, TRADICIÓN, RECEPCIÓN Y ALTERIDAD EN LA *IDA DE QUETZALCÓATL*: HACIA UNA LECTURA CONTEMPORÁNEA DE UN TEXTO PARADIGMÁTICO DEL TEATRO PREHISPÁNICO MEXICANO

Víctor Grovas Hajj
Universidad Autónoma de Querétaro

Un problema de tradición y traducción literaria evidente es el de nuestro teatro prehispánico. Aún hacen falta, como lo afirman los especialistas en teatro en lengua náhuatl, que aquí revisaremos, estudios hechos con nuevas ópticas y nuevas traducciones actualizadas de una serie de obras teatrales que se encuentran, traducidas ya al español hace muchos años, pero casi olvidadas por el investigador contemporáneo. Olvidadas estas obras en los archivos de la biblioteca del Instituto de Antropología e Historia, cuando las revisamos hace más de 10 años, salvo breves miradas de traductores de la lengua y no de especialistas en literatura o teatro, siguen siendo casi una tierra virgen para el investigador literario. Según comentan expertos, como Germán Viveros o Librado Silva, es deseable que existan también nuevas revisiones a la traducción náhuatl que las que se hicieron hace casi un siglo (Viveros, 2004: 13). También es necesario que el historiador del mundo náhuatl colabore interdisciplinariamente en el estudio de las obras con los especialistas en teatro, como lo muestra recientemente el texto en que colaboran la experta teatral María Sten y Óscar Armando García, junto con Librado Silva Galeana (Garibay, 2004). A lo anterior se agrega el hecho de que una de las primeras traducciones discursivas-literarias entre dos culturas durante la conquista, la constituyó el gesto teatral. Una de las primeras manifestaciones teatrales de ese teatro mexicano, que busca su tradición una y otra vez, en sus orígenes prehispánicos, se refiere al mito de Quetzalcóatl, el dios extranjero cuyo conflicto dramático suele

darse en su lucha con Tezcatlipoca, dios del destino. El propósito de este artículo es considerar como inicia una tradición la traducción del nahuatl de un primer texto paradigmático en nuestra opinión de la lucha de Quetzalcóatl contra Tezcatlipoca: *La ida de Quetzalcóatl*.

El conflicto entre estos Dioses famosos del panteón mesoamericano había comenzado en la mitología tiempo atrás, durante la formación de los cuatro Soles. En la edad heroica de Mesoamérica, durante el mítico reinado de Tollan, tierra de la que los mexicas toman su cultura, Quetzalcóatl aparece en la historia como el primer líder tolteca. Es ya un hombre, blanco y de cabellos rubios, que prohibe los sacrificios humanos e introduce las artes y el dominio de las técnicas agrícolas entre los habitantes de Tollan o Tula. Tezcatlipoca, hará que el dios rompa su voto de pureza y lo embriagará con una bebida nacional: el pulque. Una vez degradado públicamente el antes venerado y casto dios, hasta el grado de cometer incesto con su propia hermana intoxicado por la bebida alcohólica, decidirá partir una vez más hacia su tierra, Tlilal Tlapala, pero prometerá regresar para implantar su reino. Una vez más Quetzalcóatl tendrá un lugar preponderante en la historia de los pueblos mesoamericanos. El conquistador español es tomado por el dios blanco y barbado. Es el motivo por el cual Moctezuma no opone resistencia a Hernán Cortés y una de las causas que permite la conquista de un imperio poderoso por un grupo reducido de españoles.

El mito de Quetzalcóatl, como lo ha estudiado profundamente Jacques Lafaye (Lafaye, 1974: 255-293), fue un elemento que el misionero español incorporó pronto como una posibilidad de sincretismo. La alusión a Quetzalcóatl, como representante de lo extranjero o lo criollo —esto es, como el extranjero incorporado a México— ha sido utilizada por varios ensayistas contemporáneos, desde Vasconcelos a Fuentes. La traducción que los indígenas hicieron de los conquistadores con el icono Quetzalcóatl, y en general la asociación de Quetzalcóatl con lo extranjero, se presenta con no poca frecuencia en las letras mexicanas. En la historia del teatro mexicano también encontraremos a Quetzalcóatl como una razón para crear un teatro basado en los mitos nacionales, desde su rol protagónico en el dra-

ma *Quetzalcóatl* de Chavero en el siglo XIX[1] hasta nuestros días en *Quetzadcóatl* de Luisa Josefina Hernández (1968), el Quetzalcóatl del dramaturgo González Caballero en *La ciudad de los Carrizos*, tan bien estudiado por María Sten en su libro *Cuando Orestes muere en Veracruz* (Sten, 2004: 24 a 42).

Por la manera como se cuenta en el *Codice Matritense* puede decirse que el mito de Quetzalcóatl tiene elementos representacionales. Esto se observa, por ejemplo, en los repetidos prodigios de los magos que funcionan como escenas que muestran las calamidades y atrocidades que preceden a la huida de Quetzalcóatl. Destacan especialmente los tres prodigios de Tlacahuepan, una personificación de Tezcatlipoca después de derrotar a Quetzalcóatl, en el que hace bailar un manequí (teatro dentro del teatro) y por el efecto fascinante del espectáculo, se nos hace saber que los pobladores-espectadores del prodigio, hipnotizados, se «pisotean y se magullan» entre sí hasta morir (Garibay, 2012: 35). Luego, recobrados de la ilusión enajenante, apedrean al dios como si se tratara de un mal actor. Esto parece provocar que provoca un efecto en este «público», como el deseado por los teóricos del siglo XX, como Arrabal y su «théâtre panique» (Carlson, 1994: p. 458). Tezcatlipoca pretende entonces efectuar la máxima sensación de ilusión posible (aparentar que ha muerto). En este texto, lleno de enmascaramientos, anagnórisis y enfrentamientos, a diferencia de Quetzalcóatl, Tezcatlipoca y Huitzilopochtli, los dioses que representan la rebeldía nacional, son jóvenes.[2] Tezcatlipoca se designa a sí mismo como un joven en el texto del *Códice Matritense* cuando dice: «Id y decid al señor que ha venido un joven para mostrarle su imagen». Quetzalcóatl es representado como un dios viejo. El mismo nos dice en el texto: «Feo es mi cuerpo: ya estoy viejo, ya. Si, viejo soy». Se ve a sí

1. Puede decirse que el *Quetzalcóatl* de Chavero, escrito en la segunda mitad del siglo XIX crea una moda, como lo muestra la creación de la *Leyenda de Quetzalcóatl* de Guillermo Prieto.

2. Aquí disentimos de Lafaye sobre la idea de que la unidad histórica de México, específicamente en cuanto a la evolución de sus mitos, sea lineal. Tlaloc y Quetzalcóatl son producto de otra época cuyo centro cultural se dio en otra región mesoamericana, más sureña. Se distinguen claramente, en cuanto a su carácter benéfico y creativo, de los otros dos dioses importantes: Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, que provienen de los cultos importados de las regiones norteñas.

mismo, se mira en el espejo y dice: «Ya tengo de arrugas surcado el rostro». Quetzalcóatl es honesto, se reconoce como es; Tezcatlipoca, farsante, se desdobla en sus brujos, viene «envuelto en telas», se representa como un joven extranjero, aunque nunca lo confiesa en la privacidad, como Quetzalcóatl. En las leyendas de la Conquista, se aparecerá en la forma de un hombre ebrio a los hechiceros que vienen a hablar con los españoles y los disuadirá de encontrarse con los *extranjeros*. Esta es, tal vez, la primera de las arengas nacionales en México contra el extranjero de ultramar (León Portilla, 1978: 35-41).

Algunos elementos que subrayan la filiación nacional de Tezcatlipoca y la extranjera de Quetzalcóatl, entre los rasgos atribuidos en la leyenda son los siguientes: Quetzalcóatl es un ser que viene del *afuera* y vuelve al extranjero.[3] Tezcatlipoca *pretende* ser extranjero. En el texto del *Códice Matritense* dice claramente: «vengo de la tierra de los extranjeros» (León Portilla, 1978: 33). Sin embargo, en la versión más antigua de los *Anales de Cuauhtiltlan*, no contradice, sino define su procedencia. No viene precisamente de las tierras nonohualcas, extranjeras, sino de «las faldas de su monte». Dice, además, ser un «hombre del pueblo». Ambas cosas son falsas. Tezcatlipoca viene de la tierra, del interior, de la *montaña* —y trae consigo la muerte de todos los toltecas. A pesar de que supuestamente ha muerto, él es quien finalmente mata a sus vencedores cuando llevan su cadáver al barranco. Quetzalcóatl va al extranjero, que está más allá del mar y es él quien ha traído la vida y la creación de los seres humanos, sus técnicas y sus artes. Tezcatlipoca se exhibe con sus actos de magia, se destaca entre los dioses, se vale de artilugios. Incluso la acción del otro dios importante, Huitzilopochtli, encierra una premeditación escondida, como si representara el espíritu de ira de la guerra. Se insinúa, como el pájaro con el que comparte el nombre «Huitzilihuitl». Quetzalcóatl, por el contrario es honesto consigo y con los demás, pero es discreto: se oculta del hombre, es solitario. Está enclaustrado en su palacio de sombra y practica la castidad y la penitencia. Quetzalcóatl no conoce a su padre (su origen) y desea con vehemencia poder hacerlo. Esta es su motivación en una de las más antiguas leyen-

3. El extranjero es el «país de la sabiduría» en la tradición náhuatl.

das que configuran su historia: la preservada en los *Anales de Cuauhtitlán*:

> En el año 9 caña buscó
> a su padre Quetzalcóatl
> Cuando ya tenía un poco de discernimiento.
> Tenía ya 9 años.
> Dijo, ¿Cómo era mi padre?
> ¿Acaso puedo verlo?
> ¿Acaso puedo mirar su rostro?
> En seguida le fue dicho
> «En verdad se murió,
> allá fue enterrado
> ¡Ven a verlo!» [León Portilla, 1978: 32].

Quetzalcóatl busca los huesos de su padre con el mismo afán que, en la *Leyenda de los Soles*, buscará los huesos de los hombres en el Mictlantecutli para conformar la humanidad actual. El caso de Quetzalcóatl es uno de búsqueda de identidad. Es un dios que quiere ser aceptado por sus vasallos (en su rol de gobernante) y por sus criaturas (en su rol de dios). Teme la no-aceptación de los hombres, quienes son extensiones de sí mismo. Su preocupación presenta un problema de la afirmación de la identidad: «al verse en el espejo dice: "¿Es posible que me vean, que me miren mis vasallos, que me vean sin alterarse, sin que se alejen de mí?"». En los *Anales de Cuauhtitlán* se explica que este efecto, más que a la deformación física propia de la vejez, se debe a que Quetzalcóatl va perdiendo la forma humana que lo acerca al hombre en la representación iconográfica, más que en el caso otros dioses prehispánicos: «Muy grandes eran sus ojeras, estaban muy hundidos sus ojos, por todas partes tenía bolsas en el rostro, su rostro no era ya como el de un hombre» (León Portilla, 2012: 82). La duplicación, como manifestación de la alteridad, se encuentra presente en el mito de Quetzalcóatl: conversa con su *nahual* que funciona aquí como una especie de conciencia. El nahual es la duplicación de Quetzalcóatl.

El *Códice Matritense* termina con dos escenas: la de la falsa muerte de Tezcatlipoca, y la huida de Quetzalcóatl hacia el Océano. Ambas escenas describen las acciones de los dioses en su confrontación con los hombres o los elementos naturales y son ricas

en signos escénicos; aluden también a los cantos que deben insertarse y a la participación gestual del relator y del espectador que veía estos bailes semirrepresentados. La muerte de Tezcatlipoca, se cierra con unas líneas que no aluden, esta vez al extranjero, sino al extrañamiento, a la alienación, producida por el fin del reinado de Quetzalcóatl, que coincide con la decadencia de Tula:

> A fuerza de cantos, le mueven al fin [a Tlacahuepan-Tezcatlipoca]. Ya van rodando, ya van llevando, ya van haciendo rodar al muerto, ya lo llevan a arrojar lejos. Pero la cuerda se rompe al fin, y sobre todos cae el madero, sobre todos se precipita, y muchos curiosos que lo veían, allí apiñados ante su paso, con su caída muertos quedan. *Al fin, lejos le llevaron, al fin regresan, como embriagados, como sobrecogidos de extraño mal. Nada saben de sí mismos, como si estuvieran enajenados* [León Portilla, 1978: 35].

Nótese aquí el uso del canto en relación con la acción, la importancia del movimiento y el equilibrio en las acciones propuestas y la función del texto, equivalente al de una acotación moderna. El tempo-ritmo está dado en la oposición del movimiento lento de la ascención de Tezcatlipoca en la montaña y su rápida y sorpresiva precipitación sobre los curiosos. Estos elementos coinciden con procesos representacionales que Barba identifica en el teatro no-europeo. Barba se refiere también a la expresión artística prehispánica para ilustrar su clasificación. La montaña es, además, un elemento del espacio escénico o ámbito sagrado del cosmos azteca. El escenario que delimita es el Valle de México rodeado por montañas, el centro hierático, seguro, en oposición al extranjero. El abandono de Quetzalcóatl, el dios patriarcal y la desorientación de los hombres, se complementa por la enajenación que ejerce Tezcatlipoca sobre ellos, que los hace «olvidarse de sí mismos». Esta desolación del hombre, producto del olvido de su origen se describe ampliamente, como veremos, en el drama *La ida de Quetzalcóatl*.

Es significativo considerar que ya desde las representaciones prehispánicas, la figura de Quetzalcóatl ocupa un lugar principal.[4] Este dios apolíneo era representado en una fiesta que du-

---

4. La polémica sobre la existencia del teatro náhuatl se suscita por la tendencia de los investigadores a compararlo con el teatro occidental. Esto comienza

raba cuarenta días por un hombre, que finalmente era sacrificado. El pueblo y los sacerdotes lo servían y reverenciaban, lo hacían cantar y el pueblo lo saludaba como si él fuera el dios. Nueve días antes de su muerte, dos viejos le decían humildemente que su trabajo de bailar y cantar acabaría y que habría de morir. Una de las descripciones más importantes hechas por los cronistas sobre los espacios teatrales en el México prehispánico resulta ser la del templo de Quetzalcóatl. Garcidueñas destaca una descripción de Acosta, en su *Historia natural y moral de las Indias,* que ejemplifica lo anterior:

> [...] Este templo [el de Quetzalcóatl en Cholula] tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y regocijos, y muy graciosos entremeses, para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de a treinta pies en cuadro, curiosamente encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día, con toda la policía posible, cercándolo todo de arcos hechos de diversidad de flores y plumería, colgando a trechos muchos pájaros, conejos y otras cosas apacibles, donde después de haber comido se juntaba toda la gente. Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, arromadizos, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo [...] [Rojas, 1973: 17].

Debemos considerar, en el aspecto de la traducción, que a pesar de las necesarias adecuaciones señaladas por el experto traductor del nahuatl Librado Silva Galeana para los textos relativos a teatro prehispánico, incluso en textos de Fernando Horcasitas, que ha dedicado varios libros al teatro náhuatl, y que

---

con Ángel Ma. Garibay, en su introducción a los *Cantares Mexicanos*. Posteriormente, María Sten, prueba la existencia y trascendencia del teatro náhuatl en la época colonial en *Vida y Muerte del Teatro Náhuatl (1982)*. Actualmente, con la revaloración hecha por Leví Strauss, muy evidente en el estudio publicado por Octavio Paz con notas relevantes *C.LS o el nuevo festín de Esopo* (2008) y los estudios sobre el teatro no occidental hechos por Eugenio Barba en *Más allá de las islas flotantes* (1986), entendemos que los valores principales de este teatro, que lo acercan a nuestra concepción moderna, están dados en el movimiento del cuerpo y en el uso de la música y la expresión corporal, con una presencia mínima del texto. Aunque estos no perduraron, gracias a los cronistas tenemos algunos ejemplos. Especialmente en la obra de los informantes indígenas de Sahagún.

menciona en el estudio sobre traducciones de teatro náhuatl al español reseñado por María Sten y Germán Viveros como especialistas (2004: 15-17) la mayor parte de las traducciones asequibles siguen siendo, como se muestra en la bibliografía de nuestro estudio, de los años setenta y aún más antiguas. De la importancia que tuvieron los cantares mexicanos desde su traducción por Ángel María Garibay en los años cincuenta y que, como lo comenta Guadalupe Curiel (1992: 75), se recupera en su valor literario, no sólo histórico o arqueológico. Es sorprendente considerar que se requirieron más de 50 años para que Miguel León Portilla que realizó un seminario sobre los Cantares Mexicanos, y que fue atento alumno de María Garibay, decida llevar al cabo la publicación de los Cantares en una nueva traducción (Garibay, 2012: 1-5).

Entre las piezas reseñadas por los misioneros —y hoy perdidas— donde se representaba a Quetzalcóatl, destaca la que cita el cronista Diego Durán (2006: 193). Aquí este dios aparece con Tezcatlipoca y compiten en la lucha por derribar pájaros y mariposas.Durán también nos habla de una *Vida y muerte de Quetzalcóatl,* que es una escenificación de la historia de la lucha entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. A nosotros ha llegado solamente *la ida de Quetzalcóatl*, que relata su partida al extranjero luego de su derrota.

En la introducción a la *Ida de Quetzalcóatl* podemos ver la intención de sugerir la escenografía al estilo del teatro shakespeariano. El personaje del Cantor, como nos dice María Hernández «nos invita a que reconstruyamos el escenario con nuestra imaginación» (1996: 50) se hace entonces alusión a la «casa de maderamiento» que fue la morada del dios. La construcción de madera es rara vez utilizada para las construcciones de los templos y pirámides mesoamericanos, incluso en Teotihuacán, otra ciudad «construida por los dioses». Esto nos habla ya de la singularidad de Quetzalcóatl. El texto del primera parte se proyecta en el futuro y en el pasado. Pasa revista al fausto de Tula, y de la orfandad en que Quetzalcóatl deja los templos que una vez fueron suyos. Nos muestra asimismo por donde irá peregrinando Quetzalcóatl en su huida y la eternidad de su nombre. Los cantos se alternan por el Cantor y un Coro, que magnifica sus lamentos, y por la aparición de los principes Ihiquecholli y Matlac-

xóchitl, que fueron emperadores destacados de Tula, ciudad de Quetzalcóatl. La partida de Quetzalcóatl como lo muestran los lamentos y los «gritos» de angustia de los príncipes, es un acontecimiento de pérdida general. Provoca incluso trastornos geológicos, pues con su partida se «rompen los montes» y se «alzan las arenas del mar».

En la segunda parte aparece el maíz personificado, que Quetzalcóatl ha dejado tras sí y que se abre a pesar de vivir en la región «de la lluvia y la niebla». Se trata de una alabanza al maíz en su aspecto divino. Quetzalcóatl, el ausente, encarna en la cosecha prospera. En la tercera parte, el Cantor se extiende en un soliloquio donde repite constantemente que el *corazón* esta en «*el lugar de los cantos*» y que será rescatado del «lugar de la niebla». En nuestra interpretación, el sentido de unidad de los tres cantos está dado en torno a la resurrección de la naturaleza, a la nostalgia de la «edad de Oro», representada por el mítico pasado de la Tula de Quetzalcóatl y la esperanza de su regreso, que se simboliza con el retorno del dios (Garibay, 2012: III, 1-10).

El aspecto más destacado del poema es el retorno de Quetzalcóatl a la tierra de los extranjeros, *Tlilal Tlapala*. Como nos dice Garibay, esta es una región mítica, la tierra de la sabiduría. Es la tierra del rojo por los tintes de la aurora, que marca hacia el Oriente (2012: XXXIV). Los príncipes, asociados en el mito como hombres-dioses, amigos de Quetzalcóatl, dicen que vienen de Nonohualco. Es curioso observar que esta región se traduce literalmente como «el sitio que habitan otros», un lugar de los «otros», entendidos estos como seres «de filiación étnica y lingüística diferente». Hay dos alusiones a la ubicación del mítico Nonohualco: más allá de las costas del Golfo de México y más allá de la región costera del Pacífico. Lo que es indisputable es que son salidas a los Océanos, en donde comienza la *terra incognita* para los pueblos mesoamericanos. El punto de partida de Quetzalcóatl, coincide con el punto de llegada de los mexicas: el mítico Aztlan, también identificado como Tamoanchan. Las leyendas tampoco se ponen de acuerdo aquí, y lo ubican a la orilla del Océano Pacífico, o en la boca del río Pánuco, en el Golfo de México. En ambos casos, el origen de ambos —dios y vasallos— es ultramarino.

El mito de Quetzalcóatl tiene, como en las trilogías de los autores griegos (los *Edipos*, por ejemplo), tres momentos:

a) Aquel en que Quetzalcóatl se pierde en la noche de los tiempos y lucha con Tezcatlipoca para crear los Soles, que presiden las distintas eras de la historia del mundo.

b) En el que el enfrentamiento cosmogónico entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se realiza en la tierra, y se confunde con la evolución y decadencia de Tula, de cuya cultura se consideran herederos posteriormente los aztecas, que adoptan a ambos dioses.

c) El fin del mito de Quetzalcóatl viene con la Conquista. Aquí Cortés tomará la máscara de Quetzalcóatl; Moctezuma, de acuerdo con los mandatos de Huitzilopochtli, se ofrecerá en sacrificio. Tezcatlipoca se opondrá a ello haciendo saber a Moctezuma, mediante sus hechiceros, que es un cobarde.

Es muy elocuente la interpretación del mito, que podríamos llamar «traducción simbólica» en términos teatrales hecha por David Carrasco:

> When one reviews the narratives and fragments concerning the return of Quetzalcóatl to Tenochtitlan, it is clear that this last Tolan was the stage for an amazing «mithic drama». We are utilizing the notion of mythic drama for two reasons. First, because the story of Cortes's confrontation with Moctezuma appears in the sources like a stage drama. The scene has been set by the spectations of a returning king, the main actors are in their places in the capital, and onto the stage, in a great *entrada* comes the Spaniard, whose enigmatic visage and actions create great tension, emotion, and a crisis of identity for the Aztec hero. Speeches are delivered, soliloquies whispered, and the plot moves through a crisis to a resolution. Second, the return narratives portray a dramatic process of transformation in which the myth of the destiny of kingship influenced the main action for the play in a major way [Carrasco, 2001: 194].

Nosotros, en la revisión de la secuencia de textos producidos por los indígenas —lo que sería su versión de la Conquista, opuesta a la de los cronistas— observamos esta teatralidad intencionada del evento, al menos en la traducción que hasta aho-

ra, es nuestra única posibilidad para acceder al texto original, del que ya no tenemos la música, y los elementos escénicos y rituales que le darían más vida. Cortés y Moctezuma son dos extraños en este drama de la tradición que quieren conocerse y se eluden al mismo tiempo. La curiosidad de Cortés por conocer a Moctezuma es contestada con la comparecencia del falso emperador que impersona a Moctezuma, cuya farsa desenmascara Cortés. La propuesta de Cortés de hacer un torneo, para medir fuerzas con los mexicas es, a fin de cuentas, un fenómeno representacional, una pre-representación de la guerra que sería librada luego. Su motivo es el de *conocer* la capacidad del Otro. Por otra parte, los tormentos de Moctezuma y su deseo de que le presenten retratos y descripciones de Cortés, y de los prodigios que trae consigo: caballos, perros, corresponde al el deseo de Cortés de conocer el aspecto físico del emperador mexica —lo que le llena de temor. En *La «verdadera» visión de los vencidos: la conquista de México en las fuentes aztecas*, Antonio Aimi llama incluso «Hamlet exótico» a Moctezuma, en su revisión crítica de los textos prehispánicos sobre el encuentro de Cortés y Moctezuma, que remite simbólicamente a la lucha de Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, como hemos considerado en este trabajo (2009: 158).

Esta confrontación preparada, lenta, inevitable del Otro y el representante de la identidad que cumple su rol implacable, con su tensión dramática implícita, ha llevado a los dramaturgos mexicanos contemporáneos a escribir varias obras sobre el tema, sus propias traducciones del mito original, su propia contribución de tradiciones a la historia de nuestro teatro.[5] Entre otros ejemplos contemporáneos destacados, cuya lista no pretendemos agotar sino solo presentar como ejemplos para posteriores análisis comparativos con obras como la *Ida de Quetzalcóatl*, destacan los siguientes: *Moctezuma II* de Sergio Magaña (1954); la confrontación entre Cortés y Moctezuma ha sido objeto de la pluma de Carlos Fuentes en su drama *Todos los gatos son Pardos* (1979) y el prólogo de esa obra se refiere a temas que Fuentes abordaría en novelas contemporáneas como

5. Anteriormente éste había sido de interés para otros dramaturgos como Dryden, Hauptmann, Claudel e incluso Artaud.

Terra Nostra y Cristobal Nonato. Ha sido esta confrontación entre el conquistador y el emperador azteca la que ha motivado a Sabina Berman a seguir fielmente las crónicas mexicas sobre el encuentro entre Cortés y Moctezuma en la elaboración de su obra *Aguila o Sol* (1985). Vicente Leñero ha enfrentado a Cortés y Moctezuma contextualizándolos en su *Noche de Hernán Cortés* (1993). Finalmente, conviene apuntar el caso de Guillermo Schmidhuber, que trata las últimas consecuencias del fetichismo de la indumentaria de Moctezuma —otro elemento teatral, también consignado en el mito[6] y la obsesión ritual de los mexicanos por recobrarlo de manos austríacas en su *Robo del penacho de Moctezuma* (1994). Por esta recurrencia, y esta presencia desde los inicios del teatro mexicano del mito de Quetzalcóatl-Cortés, en pugna con Moctezuma-Tezcatlipoca-pueblo mexicano, hemos decidido referirnos a esta máscara de una tradición que presenta más variantes en la rica colección dramática inserta en *Cantares Mexicanos*, que espera sus nuevos traductores y exégetas.

Bibliografía

AIMI, José Antonio (2009). *La «verdadera» visión de los vencidos: la conquista de México en las fuentes aztecas* (trad. Celia Caballero Díaz), Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

BARBA, Eugenio (1986). *Más allá de las islas flotantes* (trad. de Tony Cots), México: Grupo Editorial Gaceta.

— (2005). *La canoa de papel* (trad. Rina Skeel), Buenos Aires, Catálogos

CARLSON, Marvin (1993). *Theories of the theatre.* University of Cornell Press: New York.

CARRASCO, David (2001). *Quetzalcoatl and the Irony of Empire: Myths and prophecies in the Aztec tradition*. Colorado: Colorado University Press.

CURIEL, G. (1992). «El manuscrito "Cantares Mexicanos" y otros opúsculos de la Biblioteca Nacional de México: una tarea pendiente», En: *Centenario de Ángel María Garibay*, UNAM.

DURÁN, Diego (2006). *Historia de las indias de Nueva España e Islas de tierra firme*, México: Porrúa.

---

6. Recordemos que, históricamente, a Cortés se le obsequian los atavíos del emperador.

GARIBAY, Ángel María (2012). *Cantares Mexicanos, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*, Vol. III, edición de Miguel León Portilla, México: UNAM.
HERNÁNDEZ, María de la Paz (1996). *Teatro indígena prehispánico*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
LAFAYE, Jacques (1974), *Quetzalcóatl y Guadalupe,* México: FCE.
LEON PORTILLA, Miguel (1978). *Literatura del México Antiguo,* México, Biblioteca Ayacucho.
LÉVI-STRAUSS, Claude (2006). *Antropología estructural: Mito, sociedad, humanidades*. México: Ediciones Siglo XXI.
PAZ, Octavio (2008). *O el nuevo festín de Esopo*. Barcelona: Seix Barral.
ROJAS Garcidueñas, José (1973). «Representaciones indígenas precortesianas», en *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México: FCE.
STEN, María (1982). *Vida y muerte del teatro náhuatl,* México: Ediciones de la Universidad Veracruzana.
— (2004). *Cuando Orestes muere en Veracruz,* México: FCE
VIVEROS, Germán *et al*. (2004). *Teatro náhuatl, Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, II, México: UNAM.

HACIA OTRA TRADUCCIÓN DE LA *COMMEDIA*: EL CANTO DE FARINATA Y CAVALCANTE

José María Micó
Universitat Pompeu Fabra / ICREA Academia

Si queremos entender de verdad un texto literario (incluso los escritos en nuestra propia lengua, que los filólogos solemos explicar mediante formas traslaticias de traducción como la paráfrasis o el comentario) debemos traducirlo. Y si, como escribió Octavio Paz, «aprender a hablar es aprender a traducir», los textos literarios sólo pueden cobrar su sentido pleno cuando son reiterada e incansablemente traducidos a través de las generaciones. Por eso he decidido emprender una nueva traducción de la *Comedia* de Dante.

Lo que aquí presento es solo una versión de uno de los cantos más famosos e impresionantes, el décimo del *Infierno*. Estamos en el sexto círculo del averno, poblado por las almas de los herejes, que descreían de la inmortalidad del alma y basaron su vida en el materialismo de las cosas presentes. Aunque al final del canto se aludirá a otros destacados miembros de ese círculo (el rey Federico II de Sicilia y el cardenal Ottaviano degli Ubaldini), los protagonistas del canto son Farinata degli Uberti (uno de los principales líderes gibelinos de la generación anterior a la de Dante, vencedor de la batalla de Montaperti en 1260, muerto en 1264 y condenado póstumamente por herejía casi veinte años después) y Cavalcante dei Cavalcanti (padre del «primo amico» de Dante, el poeta Guido Cavalcanti). Todos estos pecadores están eternamente dentro de ataúdes en llamas y, en sofisticado *contrapasso*, al revés de lo que hicieron en vida, cuando se preocupaban tan solo del presente sin pensar en el más allá, en el infierno pueden divisar los acontecimientos futuros, pero nada saben del tiempo presente. Por eso Cavalcante ignora si su hijo

está vivo o muerto, y se extraña y alarma al no verlo en compañía de Dante. El altivo Farinata percibe el acento florentino de Dante, y al saber que sus familias y sus partidos respectivos han sido adversarios acérrimos, presagia el exilio del poeta.

Como se verá, traduzco en endecasílabos que presentan asonancias no sistemáticas y prescindo de la rima consonante encadenada (*aba, bcb, cdc*...) de los tercetos originales, porque una cosa es la *rima generatrice* en manos del autor, y otra cosa muy distinta es la obligación del traductor de respetar, además del sentido original, la legibilidad del relato y sus matices estilísticos, sin añadir elementos ajenos, extemporáneos o forzados por la necesidad de rimar. Esta versión no sustituye a las anteriores, sino que se complementa con ellas, porque un clásico es, entre otras cosas, la suma de sus traducciones.

DANTE ALIGHIERI

INFIERNO

CANTO X

Traducción de José María Micó

Ahora mi maestro va avanzando
por secreto sendero entre las tumbas
y las murallas; yo lo voy siguiendo.
«Oh ejemplo de virtud, que por los círculos
impíos me conduces», dije, «háblame
y satisfaz mis dudas y deseos.
¿Puedo ver a la gente que está dentro
de los sepulcros? Porque están abiertos
y no veo que nadie los vigile».
Y él respondió: «Se cerrarán el día
que desde Josafat vuelvan los cuerpos
que han dejado allá arriba abandonados.
Es esto que aquí ves el cementerio
de Epicuro y de todos sus secuaces,
que creen que el alma muere con el cuerpo.

En cuanto a tu pregunta, desde ahí dentro
llegará la respuesta, y satisfecho
será el deseo que callar prefieres».

«Mi buen guía», le dije, «no te cierro
mi corazón; es sólo que hablo poco,
como tú mismo me has aconsejado».

«Oh toscano cortés que vivo cruzas
por la ciudad del fuego conversando,
ten la bondad de detenerte un rato.

Tu manera de hablar muy claramente
muestra que eres de aquella noble patria
a la que yo tal vez dañé en exceso».

Salieron de improviso estas palabras
de uno de los sepulcros, y con miedo
me acerqué un poco más a mi maestro.

«¿Qué haces?», me espetó, «¡Vuélvete y mira!
Ese que asoma y habla es Farinata,
erguido de cintura para arriba».

Lo miré fijamente y él seguía
con la cabeza alta y envarado,
demostrando desdén por el infierno.

Las confortantes manos de mi guía
me llevaron ante él entre ataúdes.
«Atención», me advirtió, «con lo que dices».

En cuanto llegué al pie de su sepulcro,
me miró un poco y casi con desprecio
me preguntó: «¿De qué familia eres?».

Y yo, que deseaba obedecerle,
le respondí sin ocultarle nada;
él, después de arquear las cejas, dijo:

«Fueron terribles enemigos míos,
de mi familia y mi partido, y tanto,
que por dos veces los mandé al exilio».

Le repliqué: «Si fueron expulsados
dos veces, las dos veces regresaron,
un arte que los tuyos no aprendieron».

De otro sepulcro abierto surgió entonces
otra sombra mostrando la cabeza,
tal vez porque se puso de rodillas.

Miró a mi alrededor, como inquiriendo
si venía alguien más conmigo, y cuando
se disiparon todas sus sospechas,
me preguntó llorando: «Si es tu ingenio
el que te trae por esta ciega cárcel,
¿mi hijo dónde está? ¿No te acompaña?».
«No vengo solo», dije, «allí me espera
quien me está conduciendo junto a alguien
a quien tal vez tu Guido despreció».
Sus palabras y el tipo de castigo
me habían revelado ya su nombre;
por eso mi respuesta fue tan clara.
Se volvió a erguir gritando y dijo: «¿Cómo?
¿Has dicho "despreció"? ¿Es que ya no vive?
¿La luz del sol no hiere ya sus ojos?».
Cuando advirtió que yo titubeaba
y que tardaba en darle una respuesta,
se desplomó de nuevo en el sepulcro.
Pero el otro, magnánimo y altivo,
seguía erguido sin cambiar semblante;
ni mudó pose ni movió una ceja,
y prosiguiendo su discurso dijo:
«Si ellos nunca aprendieron ese arte,
me duele mucho más que este tormento.
Mas antes de que el rostro de la luna
brille cincuenta veces, tú sabrás
lo arduo que es el arte del retorno.
Y si puedes volver al dulce mundo,
dime: ¿por qué es tan despiadada aquella
ciudad contra los míos con sus leyes?».
Le respondí: «La gran carnicería,
la ruina que tiñó de rojo el Arbia
llenó de tales rezos nuestros templos».
Suspiró, sacudiendo la cabeza,
y dijo: «No fui el único en tal liza
y sin razón no habría combatido.
En cambio sí fui el único que, cuando
todos querían arrasar Florencia,
la defendí, y a cara descubierta».

Yo le auguré: «Que vuestros descendientes
hallen la paz un día, y ayudadme
a resolver la duda que me aflige.
Si lo he entendido bien, vosotros veis
lo que el tiempo depara en el futuro,
mas no alcanzáis las cosas del presente».
«Nosotros vemos, como el poco agudo,
las cosas que están lejos, y es lo único
que nos permite ver el ser supremo;
cuando se acercan o acontecen, nada
podemos entender; de vuestra vida,
si no nos lo contáis, nada sabemos.
Por tanto, como ves, nuestra experiencia
se extinguirá desde el momento mismo
que se cierre la puerta del futuro».
Como empujado por la culpa dije:
«Decidle por favor al otro espíritu
que su hijo está aún entre los vivos;
y si antes dudé en darle respuesta
fue porque me seguía atormentando
la duda que ahora mismo me has resuelto».
Mi maestro me estaba reclamando,
así que me apuré y rogué al espíritu
me dijese veloz con quién estaba.
Dijo: «Son más de mil los que aquí yacen.
Federico el Segundo es uno de ellos;
otro es el Cardenal; los demás callo».
Y después se escondió. Yo volví al lado
del antiguo poeta, rumiando
en la premonición que creí aciaga.
Mi guía empezó a andar, y al punto luego
me preguntó: «¿Por qué estás tan turbado?».
Yo di satisfacción a su demanda.
Y su consejo fue: «Recuerda siempre
las adversas palabras que has oído».
Después levantó el dedo y dijo: «Atiende.
Cuando estés ante el porte luminoso
de aquella cuyos ojos lo ven todo,
conocerás el curso de tu vida».

Después giró a la izquierda y, alejándonos
de la muralla, fuimos hacia el centro
por un sendero que llevaba a un valle
del que subía un tufo insoportable.

LA *HUELLA FRASEOLÓGICA* EN LA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA[1]

Joanna Studzińska
Universidad Adam Mickiewicz, Poznań, Polonia

Los fraseologismos en la traducción de la poesía no han recibido atención destacada. Existen publicaciones sobre los fraseologismos en la poesía, sobre los fraseologismos en la traducción y sobre la traducción de la poesía; escasean obras analíticas que reúnan esas tres cuestiones.

La fraseología del texto poético (no traducido) ha sido de bastante interés, tanto para los investigadores españoles, como para los polacos.[2] La gran mayoría de los trabajos que tratan este tema son de corte estructuralista: se centran sobre todo en el aspecto formal del fraseologismo, en los cambios que «sufre» la unidad fraseológica al incorporarse al poema de forma novedosa. Quisiéramos subrayar que no es nuestro propósito poner en duda el gran valor de esos trabajos; aun así, en nuestra opinión el paradigma estructuralista no es suficiente para llevar a cabo un análisis semántico de los fraseologismos en la poesía, porque no tiene en cuenta la especificidad de la recepción del texto poético.

Una visión psicológica de la recepción del texto poético es la que proporciona el cognitivismo, más precisamente, la poética cognitiva, que emplea los recursos de la lingüística cognitiva para el análisis de los textos literarios. El concepto de *huella fraseo-*

1. Las ideas expuestas en el presente artículo proceden de la tesis doctoral de la autora, *Frazeologizmy w przekładzie poezji – hiszpańskie tłumaczenia wierszy Wisławy Szymborskiej* (Studzińska, 2014).

2. Las investigaciones polacas e hispánicas del asunto hasta la fecha se han desarrollado independientemente. Véase p.ej.: Bousoño, 1976; García-Page, 1992, 2004, 2009; Bąba, 1971, 1978, 1979, 1988; Pajdzińska, 1980, 1993.

lógica[3] —que hace referencia al antiguo término de *huella*—[4] pretende inscribirse en esta corriente.

La *huella fraseológica*

La *huella fraseológica* es un fenómeno textual[5] que remite a una unidad fraseológica (*fraseologismo virtual*). El *fraseologismo virtual* es, pues, una forma estable de la unidad fraseológica que se evoca en la lectura del poema. Sírvanos de ejemplo un fragmento del texto de Blas de Otero, *A la inmensa mayoría*:

> Aquí tenéis, **en canto y alma**, al hombre
> aquel que amó, vivió, murió por dentro
> y un buen día bajó a la calle: entonces
> comprendió: y rompió todos su versos.
> [Blas de Otero: *A la inmensa mayoría*]

El fraseologismo virtual es en este caso *en cuerpo y alma*. Tanto su sentido figurado, como su imagen son espacios mentales que se mezclan con los sentidos que emergen del contexto, creando así una amalgama conceptual[6] que proponemos llamar *huella fraseológica*.

Cabe poner énfasis en que la huella fraseológica no es un fraseologismo. Los fraseologismos son unidades de lengua y la huella fraseológica es un fenómeno textual. En ello concordamos con el fraseólogo colombiano Alberto Zuluaga (1999: 542),

---

3. El concepto de *huella fraseológica* (en polaco: *ślad frazeologiczny*), creado conjuntamente con Krzysztof Skibski, fue estrenado en el artículo *Frazeologizmy Wisławy Szymborskiej w przekładzie. Propozycja kategorii śladu frazeologicznego* (Studzińska y Skibski [en prensa]).

4. El concepto de *huella* se remonta a Platón. Ha sido utilizado también por numerosos filósofos modernos —como Derrida, Lacan, Lévinas, Ricoeur y Vattimo— en contextos y sentidos muy diferentes. El punto común es sin duda la paradoja de que la *huella* sea a la vez presencia y ausencia, algo que al mismo tiempo está y no está.

5. Usamos el término *huella fraseológica* con referencia al texto poético, lo que no excluye su posible aplicación a otros tipos de texto artístico, p.ej. la prosa poética.

6. El término de los espacios mentales (*mental spaces*) fue creado por Gilles Fauconnier (1994) y la teoría de las amalgamas conceptuales (*Blending Theory*) es de Fauconnier y Turner (2002).

quien dice que las variaciones de los fraseologismos que se dan en los textos literarios no son fraseologismos:

> [...] las variaciones no son, en sí mismas, U[nidades] f[raseológica]s [...]. Los fraseologismos son unidades de lengua, anteriores al acto de habla, o de escritura, que los emplea [...]; en cambio, las variaciones desautomatizadoras son creaciones en al acto de habla, o de escritura, que los emplea, y su interpretación cabal depende del texto y el contexto en que se presenten.

La desautomatización

La desautomatización —término del formalismo ruso— supone un cambio de percepción: las cosas bien conocidas se ven con otros ojos. Según los formalistas rusos, éste es un recurso de cualquier obra de arte (Shklovsky, 1917). El término de desautomatización es aplicado a las variaciones fraseológicas tanto por los investigadores españoles, como por los polacos. Según Zuluaga, la desautomatización se da sólo si el fraseologismo está modificado; según los investigadores polacos, también si la unidad está metida en un contexto que active su sentido literal. En el modelo aquí propuesto, el texto poético es por definición desautomatizador, de ahí que la huella fraseológica se produzca cada vez que el texto poético evoca en el lector una unidad fraseológica.

La huella fraseológica como metáfora

Los fraseologismos son manifestaciones de una visión metafórica de la realidad (en cuanto a ello están de acuerdo el estructuralismo y el cognitivismo). A causa de la fijación, la metaforicidad del fraseologismo se hace opaca (el uso cotidiano está automatizado), lo que no significa que la metáfora esté muerta. Aquí el cognitivismo se opone al estructuralismo: la metáfora está viva, porque queda visible para los usuarios del idioma (Gibbs, 1994: 163-164). La desautomatización consiste en activar el potencial metafórico del fraseologismo.

Dado que la huella fraseológica funciona como una metáfora, es necesario analizarla en el contexto de todo el poema. Como

subraya la famosa teórica polaca Teresa Dobrzyńska (1992), la metáfora queda patente en el contexto de toda la obra.

La huella fraseológica en la traducción

En el poema original, la huella fraseológica se produce cuando el texto evoca un fraseologismo (de la lengua original). En la traducción, la huella fraseológica se produce cuando el texto evoca un fraseologismo de la lengua meta. Para el análisis de la equivalencia[7] de la huella fraseológica hemos elaborado una clasificación basada en la equivalencia sistémica (correspondencia) de los fraseologismos virtuales. Los parámetros usados en dicha clasificación son el sentido figurado y la imagen.[8] Se distinguen las siguientes categorías:

1. Huella fraseológica en el texto meta
   1.1. Equivalencia plena de los fraseologismos virtuales
   1.2. Diferente sentido figurado de los fraseologismos virtuales
      1.2.1. Polisemia asimétrica de los fraseologismos virtuales
      1.2.2. «Falsa amistad» de los fraseologismos virtuales
   1.3. Diferente imagen de los fraseologismos virtuales
   1.4. Diferente sentido figurado y diferente imagen de los fraseologismos virtuales
2. Falta de huella fraseológica en el texto meta
   2.1. Una palabra
   2.2. Colocación
   2.3. Metáfora no lexicalizada (calco)
   2.4. Libre combinación de palabras

Si hay una huella fraseológica en el texto meta (1.), su fraseologismo virtual puede ser un correspondiente pleno del fraseologismo virtual del texto original (1.1.), o diferir de él en cuanto

7. En la traductología moderna se trata todo el texto como unidad de traducción (Tabakowska, 2001: 179), lo que no elimina la posibilidad de detenerse en fragmentos que presenten una carga semántica especial.

8. Estos son los parámetros propuestos por Dmitrij Dobrovol'skij y Elisabeth Piirainen (2005) para la evaluación de la correspondencia interlingüística de las unidades fraseológicas.

al sentido figurado (1.2.), imagen (1.3.) o ambos criterios a la vez (1.4.). El sentido figurado puede ser totalmente diferente: los fraseologismos virtuales son entonces «falsos amigos» (1.2.2.). Si el sentido figurado de uno de los fraseologismos virtuales es más amplio, hablamos de la polisemia asimétrica (1.2.1.).

Si en el texto meta no hay huella fraseológica (2.), algunos de los significados de la huella fraseológica del texto original pueden trasmitirse en el texto meta mediante una sola palabra (2.1.), una colocación no figurada (2.2.), una metáfora no lexicalizada, es decir un calco (2.3.), o una libre combinación de palabras que no constituya un calco (2.4.).

A continuación se presentarán dos ejemplos de la obra de la Premio Nobel polaca Wisława Szymborska y de sus traducciones al castellano. El primer ejemplo ilustrará la categoría de la polisemia asímetrica de los fraseologismos virtuales (1.2.1.) y el otro será un caso en que tanto el sentido figurado como la imagen de los fraseologismos virtuales son totalmente diferentes (1.4.1.).

Ejemplo 1

El primer ejemplo procede del poema *Rozmowa z kamieniem* (*Conversación con una piedra*).

Pukam do drzwi kamienia.
— To ja, wpuść mnie.
Chcę wejść do twego wnętrza,
rozejrzeć się dokoła,
nabrać ciebie jak tchu.

— Odejdź — mówi kamień. —
Jestem szczelnie zamknięty.
Nawet rozbite na części
będziemy szczelnie zamknięte.
Nawet **starte na piasek**
nie wpuścimy nikogo.

Pukam do drzwi kamienia.
— To ja, wpuść mnie.
Przychodzę z ciekawości czystej.
Życie jest dla niej jedyną okazją.
Zamierzam przejść się po twoim pałacu,
a potem jeszcze zwiedzić liść i kroplę wody.

Niewiele czasu na to wszystko mam.
Moja śmiertelność powinna cię wzruszyć.

— Jestem z kamienia — mówi kamień —
i z konieczności muszę zachować powagę.
[...]
Pukam do drzwi kamienia.
— To ja, wpuść mnie.
[...]

— Nie wejdziesz — mówi kamień. —
Brak ci zmysłu udziału.
Żaden zmysł nie zastąpi ci zmysłu udziału.
[...]

Pukam do drzwi kamienia.
— To ja, wpuść mnie.

— Nie mam drzwi — mówi kamień.

[*Rozmowa z kamieniem*, Szymborska, 2007b]

En la traducción de Ana Maria Moix y Jerzy Wojciech Sławomirski:

Llamo a la puerta de una piedra.
—Soy yo, déjame entrar.
Quiero penetrar en tu interior,
echar un vistazo,
respirarte.

—Vete —dice la piedra—.
Estoy herméticamente cerrada.
Incluso hecha añicos,
sería añicos cerrados.
Incluso **hecha polvo**,
sería polvo cerrado.

Llamo a la puerta de una piedra.
—Soy yo, déjame entrar.
Vengo por mera curiosidad.
Sólo la vida permite satisfacerla.
Quisiera pasearme por tu palacio,
y luego visitar una hoja y una gota de agua.
No me queda mucho tiempo.
Mi mortalidad debería ablandarte.

—Soy de piedra —dice la piedra—.
Imposible perturbar mi seriedad.
[...]
Llamo a la puerta de una piedra.
—Soy yo, déjame entrar.
[...]

—No entrarás —dice la piedra—.
Te falta el sentido de la participación.
Y no existe otro sentido que pueda sustituirlo.
[...]

Llamo a la puerta de una piedra.
—Soy yo, déjame entrar.

—No tengo puerta —dice la piedra.

[*Conversación con una piedra*, Szymborska, 2005b]

Sobre este poema se han escrito decenas de artículos, se ha señalado su parentesco con la monadología de Leibniz, la fenomenología de Husserl y el existencialismo de Sartre. El sujeto lírico llama a la puerta de la piedra, pero la piedra permanece cerrada, no se deja conocer; repite que siempre permanecerá cerrada, aunque la destruyan.

Las palabras «starte na piasek» («hechas arena») evocan la locución *zetrzeć kogoś/coś w proch*, correspondiente de la formulación española *hacer polvo a alguien/algo.* En el poema polaco se da un cambio de componente: *proch* («polvo») se reemplaza con «piasek» («arena»). Literalmente, el fragmento significa: «Incluso hechas arena, no dejaremos entrar a nadie».

En la traducción española, la piedra dice que «Incluso hecha polvo, / sería polvo cerrado». El fraseologismo virtual *hacer polvo a alguien* significa «destruirlo», pero se evoca también la derivación, *estar hecho polvo*. De ahí, en la traducción española aparece la idea del cansancio, ausente en el original. Esta asociación queda reforzada por los dos versos anteriores: «Incluso hecha añicos, / sería añicos cerrados».

El fragmento citado no constituye un error de traducción, pero no cabe duda que el significado que emerge del texto original y del texto meta es diferente, dado que el sentido figurado de la locución española (*hacer polvo a alguien*) es más amplio que de la locución polaca (*zetrzeć kogoś w proch*). Cabe añadir

que en la traducción no se produce ningún cambio de componente (*polvo* no se reemplaza con «arena»). Como consecuencia, el significado figurado del fraseologismo virtual queda más patente.[9]

Ejemplo 2

El segundo ejemplo procede del poema *Okropny sen poety* (*El horrible sueño de un poeta*):

Wyobraź sobie, co mi się przyśniło.
Z pozoru wszystko zupełnie jak u nas.
Grunt pod stopami, woda, ogień, powietrze,
pion, poziom, trójkąt, koło,
strona lewa i prawa.
Pogody znośne, krajobrazy niezłe
i sporo istot obdarzonych mową.
Jednak ich mowa inna niż na Ziemi.

W zdaniach panuje tryb bezwarunkowy.
Nazwy do rzeczy przylegają ściśle.
Nic dodać, ująć, zmienić i przemieścić.
[...]
Bardzo by się zdziwili,
gdyby umieli się dziwić,
że istnieją gdzieś jakieś powody zdziwienia.
[...]
Świat przedstawia się jasno
nawet w głębokiej ciemności.
Udziela się każdemu po dostępnej cenie.
Przed odejściem od kasy nikt nie żąda reszty.

Z uczuć – zadowolenie. I żadnych nawiasów.
Życie z kropką u nogi. I warkot galaktyk.

---

9. Cabe señalar que la traducción de Moix y Sławomirski tiene también valor intertextual, haciendo al lector pensar en los tercetos del famoso soneto de Quevedo, *Amor constante más allá de la muerte*:

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Przyznaj, że nic gorszego
nie może się zdarzyć poecie.
A potem nic lepszego,
jak prędko się zbudzić.

[*Okropny sen poety*; Szymborska, 2005a]

En la traducción de Gerardo Beltrán:

Imagínate lo que soñé.
Aparentemente todo como aquí.
El suelo bajo los pies, el agua, el fuego, el aire,
lo vertical, lo horizontal, el triángulo, el círculo,
el lado izquierdo y el derecho.
El clima, soportable, los paisajes, nada mal
y muchos seres dotados de habla.
Sin embargo su idioma es distinto al de la Tierra.

En las frases predomina el modo incondicional.
Los nombres se ajustan estrictamente a las cosas.
Nada que añadir, quitar, mover, cambiar.
[...]
Mucho les sorprendería,
si supieran sorprenderse,
que en algún sitio existan motivos para sorprenderse.
[...]
El mundo se presenta claro
aun en la más profunda oscuridad.
Se ofrece entre todos a precio accesible.
Tras dejar la caja nadie reclama el cambio.

En cuanto a los sentimientos, satisfacción. Y nada de paréntesis.
La vida en su punto —y punto. Y el zumbido de las galaxias.

Confiesa que nada peor
le puede suceder a un poeta.
Y luego nada mejor
que despertarse enseguida.

[*El horrible sueño de un poeta*; Szymborska, 2007a]

El sujeto lírico es un poeta que cuenta su pesadilla: había soñado que estaba en un mundo donde no había lugar a dudas ni ambigüedades. Lo único que estaba permitido era la felicidad, pero —como era una felicidad forzada— resultaba una cár-

cel. La formulación «Życie z kropką u nogi» significa «La vida con el punto en la pierna». El fraseologismo virtual es *kula u nogi*, «estorbo», literalmente «bola [de prisionero] en la pierna». La poeta cambia el componente *kula* («bola») por «kropką» («punto»). El punto —signo de puntuación que connota el final y la plenitud— se convierte en un símbolo de la limitación y la restricción. (¡Nótese también la similaridad de la forma geométrica del punto y de la bola de prisionero!)

Como en español no existe un correspondiente de *kula u nogi*, el traductor se sirve de un fraseologismo totalmente diferente; la frase «La vida en su punto —y punto» evoca la unidad fraseológica *en su punto* («en el estado de perfección que le corresponde», DRAE). A pesar de proceder de fraseologimos virtuales que difieren tanto en significado figurado como en imagen, las huellas fraseológicas del texto fuente y del texto meta llevan la misma idea principal de que «lo completo, la perfección restringe la libertad».

Conclusión

Los fraseologismos son una de las muestras más claras de la conceptualización de la realidad por una comunidad lingüística. Los correspondientes fraseológicos entre sistemas lingüísticos son un fenómeno mucho menos frecuente que los correspondientes léxicos. Es bien sabido que la materia lingüística de la que dispone el traductor es distinta de la que tiene a su disposición el autor; en el caso de los fraseologismos esta diferencia resulta aún más marcada que en el caso de los lexemas.

Una dificultad significativa de la traducción de los fraseologismos se debe a su gran maleabilidad: como los fraseologismos se componen de dos o más elementos cuya fijación no es absoluta, abundan las modificaciones. Incluso un mínimo desvío del uso prototípico de un fraseologismo tiene sus consecuencias semánticas. El texto poético es una enunciación poco prototípica y la desautomatización puede ser consecuencia de múltiples factores a la vez. La recreación de la misma configuración de factores en el texto meta sólo es posible en casos excepcionales.

El análisis de las huellas fraseológicas de las traducciones de la poesía de Wisława Szymborska revela con suma fuerza las diferencias conceptuales de la materia lingüística. Leves matices pueden condicionar las posibles lecturas del poema. La obra de la Premio Nobel polaca es universal en cuanto a los temas que abarca, pero —como toda gran poesía— está arraigada en la lengua en la que fue escrita. La originalidad y la precisión del idiolecto de Szymborska se manifiestan en muchas formas, pero los fraseologismos tienen en su lírica un papel especial. La Poeta hace un juego refinado con las conceptualizaciones de su lengua; el gran reto para los traductores es recrear ese juego, a pesar de la falta de correspondencia de las conceptualizaciones entre la lengua fuente y la lengua meta.

El concepto de *huella fraseológica* se ha mostrado útil en el análisis de la obra de Szymborska traducida al español y constituye un enfoque prometedor para el análisis semántico de lo fraseológico de la poesía contemporánea y de su traducción a diferentes idiomas.

Bibliografía

BĄBA, Stanisław (1971). «Modyfikacje utartych związków wyrazowych we współczesnej fraszce polskiej», *Poradnik Językowy* 7: 444-452.

— (1978). «Żartobliwe innowacje frazeologiczne we fraszkach Lecha Konopińskiego», *Przegląd Humanistyczny* 12: 113-120.

— (1979). «Frazeologia jako tworzywo dowcipu językowego fraszek i aforyzmów S.J. Leca», *Przegląd Humanistyczny* 9: 91-99.

— (1988). «Zagadnienia aktualizacji frazeologizmów w języku poetyckim Józefa Barana», en: Basaj, Mieczysław y Rytel, Danuta (ed.), *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej* V: 123-142.

BOUSOÑO, Carlos (1976 [1966]): «La ruptura del sistema. 2: Ruptura en el sistema formado por una frase hecha (en la poesía española entre 1947 y 1962)», en: Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 547-572.

DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij y PIIRAINEN, Elisabeth (2005). *Figurative Language: Cross-cultural and Cross-linguistic Perspectives*. Oxford: Elsevier.

DOBRZYŃSKA, Teresa (1992). «Metafora w przekładzie», en: Nowakowska-Kempna, Iwona (ed.), *Język a kultura*. T. 8. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 231-250.

FAUCONNIER, Gilles (1994). *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. New York: Cambridge University Press.
— y TURNER, Mark (2002). *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
GARCÍA-PAGE, Mario (1992). «La ruptura del "discurso repetido" en poesía», *Scripta Philologica. In Honorem Juan M. Lope Blanch.* México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 3: 231-244.
— (2004). «Juegos idiomáticos en la poesía contemporánea», en: Ricardo Senabre *et al*. (ed.), *El lenguaje de la literatura (siglos XIX y XX)*. Salamanca: Ambos Mundos, 113-176.
— (2009). *Poesía española contemporánea (siglo XX). Ocho poetas, ocho estudios de lengua literaria.* Lugo: Axac.
GIBBS, Raymond W. (1994). *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding.* Cambridge: Cambridge University Press.
PAJDZIŃSKA, Anna (1980). «Defrazeologizacja w poezji Tymoteusza Karpowicza», *Folia Scientarum Lublinensis* 22-2: 33-40.
— (1993). *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*. Lublin: Agencja Wydawniczo-Handlowa Antoni Dudek.
STUDZIŃSKA, Joanna (2014). *Frazeologizmy w przekładzie poezji – hiszpańskie tłumaczenia wierszy Wisławy Szymborskiej.* Tesis doctoral. Universidad Adam Mickiewicz de Poznań.
— y SKIBSKI, Krzysztof [en prensa]. «Frazeologizmy Wisławy Szymborskiej w przekładzie – propozycja kategorii śladu frazeologicznego».
SZKŁOWSKI, Wiktor (2006 [1917]). «Sztuka jako chwyt» (Trad. de Łużny, Ryszard), en: Burzyńska, Anna y Markowski, Michał Paweł (ed.), *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Znak, 95-111.
SZYMBORSKA, Wisława (2005a). *Dwukropek.* Kraków: Wydawnictwo a5.
— (2005b [1997]). *Paisaje con grano de arena.* (Trad. de Moix, Ana María y Sławomirski, Jerzy Wojciech.) Barcelona: Lumen.
— (2007a). *Dos puntos.* (Trad. de Beltrán, Gerardo y Murcia, Abel.) Tarragona: Igitur.
— (2007b). *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5.
TABAKOWSKA, Elżbieta (2001). «"Natężenie świadomości". O związkach poezji z gramatyką», en: Pajdzińska, Anna y Tokarski, Ryszard (ed.), *Semantyka tekstu artystycznego.* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej, 177-189.
ZULUAGA, Alberto (1999). «Traductología y fraseología», *Paremia* 8: 537-550.

AUTORES

GERARDO ARGÜELLES FERNÁNDEZ. Estudió filología alemana en la Universidad Rupertus-Carolus de Heidelberg con Horst-Jürgen Gerigk y Friedrich Strack. Culminó los estudios de maestría en las áreas combinadas de Filología Alemana Moderna, Alemán como Lengua Extranjera y Musicología en la Universidad de Múnich. La tesis para la obtención del grado de *Maestría* (2001), bajo la dirección de Willie van Peer y Franz Körndle, se centró en temas de estética, poetología y música. Ha sido becario CONACYT y se doctoró en la UNAM con mención honorífica en la generación 2006-2009, bajo la dirección de Angélica Tornero, con un proyecto centrado en elucidar el concepto de estructura literaria de Roman Ingarden y su relevancia para los *Estudios Literarios* contemporáneos. Su actual investigación se ocupa de asuntos sobre conceptos de matiz filosófico con énfasis en la fenomenología husserliana aplicados a la teoría literaria tales como imagen, mirada, situación y estado de cosas (*Sachverhalt*), intencionalidad y síntesis pasiva, etc. La docencia de temas de fenomenología, hermenéutica, teoría literaria y vínculos entre la filosofía y literatura constituyen su principal ocupación. Al interior del país también ha participado en diversos congresos y coloquios sobre hermenéutica, literatura y estética. A nivel internacional ha asistido a varios seminarios con énfasis en estudios sobre la fenomenología de Edmund Husserl en las Universidades de Salzburgo, Friburgo y Heidelberg. En esta última mantiene una cercana comunicación con su antiguo profesor y mentor teórico, Horst-Jürgen Gerigk, el presidente de la Sociedad Internacional de Dostoievski. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores y desde el 2010 ostenta la distinción de Perfil PROMEP que otorga la Subdirección de Educación Superior de la SEP. Forma parte del Cuerpo Académico Estudios Literarios.

CARMEN DOLORES CARRILLO JUÁREZ. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel 1. Profesora investigadora de tiempo completo de la Facultad de Lenguas y Letras de la UAQ. Tiene los grados de Maestría y el Doctorado en Literatura Hispánica por El Colegio de México. En su tesis

de doctorado discurrió sobre la poesía de José Emilio Pacheco. Ha participado en congresos nacionales e internacionales. En mayo de 2014 tuvo el honor de dictar un par de conferencias en la Universidad de Poznań, Polonia. Ha publicado en revistas especializadas y algunos de sus artículos forman parte de libros especializados, como «Aproximaciones a poetisas japonesas» en el libro *José Emilio Pacheco. Reescritura en movimiento* publicado por El Colegio de México. Sus trabajos de investigación están encauzados a la comprensión de la literatura mexicana del siglo XX y la teoría literaria. Es autora de *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación de tradiciones en la poesía de José Emilio Pacheco* publicado en 2009. El libro mereció una reseña en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* de El Colegio de México, además de ser citado en algunas tesis relacionadas con la traducción y con el poeta mexicano. A partir de julio de 2012 se desempeña como coordinadora de la Maestría en Enseñanza de Estudios Literarios, programa incorporado al Programa Nacional de Programas de Calidad de CONACYT. Actualmente su proyecto de investigación es: «Aproximaciones de José Emilio Pacheco a tradiciones distantes: poesía polaca contemporánea». Forma parte del Cuerpo Académico Estudios Literarios y su línea de investigación es literatura hispanoamericana contemporánea y teoría.

VÍCTOR GROVAS HAJJ. Profesor investigador de tiempo completo de la Facultad de Lenguas y Letras en la Universidad Autónoma de Querétaro. Especialista en Literatura Latinoamericana y Nordeuropea. Doctor en Lengua y Literatura Romances por la Universidad de Osnabrúck. Realizó, becado por el Consejo de Investigación Noruego, estudios postdoctorales sobre literatura escandinava en Bergen, Noruega en 2008. Ha dado clases en la Universidad de California Los Ángeles (UCLA), en la California State University (CSU) en Estados Unidos; en las Universidades de Münster y Osnabrück en Alemania. Ha publicado ensayos y reseñas en revistas de México, Alemania, China y Brasil y es autor de 11 libros publicados, entre ellos *El Extranjero en el teatro de Rodolfo Usigli*, *Ibsen a la Mexicana*, *Dirigiendo a Vikingos y Trolls, Ibsen conquista el mundo*, *Peer Gynt ante otras pirámides* y *Strindberg, el Alquimista Infernal del teatro*. Ha sido actor, director y autor también de una novela y dos obras teatrales publicadas, una de ellas, *Ibsen: ensayo sobre sí mismo*. Colabora con Forma parte del Cuerpo Académico Estudios Literarios.

IWONA KASPERSKA. Doctora en Traductología por la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań (Polonia), Maestra en Filología Hispánica y Licenciada en Didáctica del Francés como Lengua Extranjera. En los años 2002-2003 y 2006-2007 realizó dos proyectos de investigación en la UNAM, ambos financiados por el Gobierno de México, y en 2012 otro en la Universidad Nacional de Entre Ríos (Paraná, Argentina), financiado por la Comisión Europea. Ha participado en varios congresos

nacionales e internacionales y ha publicado en español, polaco y francés numerosos artículos y capítulos de libros sobre la traducción de manifestaciones culturales, la intertextualidad, la didáctica de la traducción y la recepción de traducciones. Es co-autora del manual de traducción *Odpowiednie dać rzeczy słowo... czyli jak tłumaczyć z francuskiego na nasze i odwrotnie* (2006) y co-editora de los libros *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru* (2011) y *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej* (2013). En 2009, 2011 y 2015 organizó dos congresos nacionales y uno internacional de traducción e interpretación en la UAM de Poznań (Polonia). Su más reciente proyecto de investigación, «IDEO-TRANS: Implicaciones ideológicas de la traducción intercultural», abarca los aspectos ideológicos de la traducción, la traducción literaria, la traducción audiovisual, la didáctica de traducción y la literatura hispanoamericana. Dicho proyecto se ha llevado a cabo en la Universidad Veracruzana y la UAM de Poznań.

JOSÉ MARÍA MICÓ. Poeta, filólogo y traductor español, especializado en los clásicos de los Siglos de Oro y el Renacimiento italiano. Cursó estudios de Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Barcelona, se licenció en 1984 y se doctoró en 1989. Es catedrático de Literatura en la Universidad Pompeu Fabra. Ha sido galardonado en 2006 con el Premio Nacional a la mejor traducción por su versión en verso del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533), que en Italia ha merecido también uno de los Premi Nazionali per la Traduzione 2007.

DANIEL SANTILLANA GARCÍA. Profesor de tiempo completo en la Universidad del Claustro de Sor Juana, en el Colegio de Letras creativas y Literatura. Profesor de japonés en la Universidad La Salle. Profesor de Educación Primaria. Licenciatura: Letras Hispánicas. Maestría: estudios de Asia y África (El Colegio de México). Ha publicado en diversas revistas arbitradas y participado como coautor en diferentes antologías. Ha traducido del japonés al español: *Vida de una mujer amorosa* (2013) de Ihara Seikaku, ed. Sexto Piso; *Esta luminosa oscuridad* (2009) de Kaikoo Takeshi, ed. La Cifra; *El edredón* (1995) de Tayama Katai, ed. El Colegio de México. Miembro de la Unión Nacional de Profesores de Japonés; exjefe del área de japonés, Universidad La Salle. Anualmente imparte dos Diplomados sobre religión japonesa.

JOANNA STUDZIŃSKA. Licenciada en Filología Española y en Estudios Europeos. En 2014 recibió el grado de Doctora en Letras Españolas por la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, Polonia. Actualmente es profesora en dicha universidad. Su actividad investigativa y docente se concentra en la traducción y la literatura, sobre todo en la perspectiva cognitivista. Compagina su labor académica con traducciones literarias del castellano y del inglés.

ÍNDICE